

Inês de Castro. A imagem e o mito nas artes visuais.

Lara Miguel Bule

**Dissertação em História da Arte - Artes da Época Moderna e da
Expansão**

Maio, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em História da Arte, realizada sob a orientação
científica do Prof. Doutor Carlos Alberto Louzeiro de Moura

«Hoje em dia pode-se roubar tudo a um homem – até a morte. Rouba-se-lhe a morte com a mesma facilidade com que se lhe rouba a vida, a face ou a palavra, que são coisas mais que tudo inestimáveis» – disse o contador de estórias à sua filha Ritinha.

José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*

À minha Inês, que julgando-a perdida, a procurei apaixonadamente na outra

AGRADECIMENTOS

Um trabalho com a extensão e a profundidade que esta investigação exigiu, torna-me devedora de inúmeras atenções e apoios da parte de muitas pessoas a quem desejo deixar aqui uma palavra de reconhecimento.

Ao Professor Doutor Carlos Moura, orientador principal, que acompanhou não só este projecto como todo o meu percurso académico desde o início, incansável nos seus esforços para levar a dissertação a bom termo.

À Professora Doutora Susana Martins, que, na sua qualidade de co-orientadora, me prestou uma ajuda inestimável, sobretudo nas questões que concernem ao século XIX e à época contemporânea.

À Professora Doutora Leonor Machado de Sousa, referência fundamental dos estudos literários sobre Inês de Castro, cujo livro inspirou, em boa medida, o arranque do meu trabalho, e em quem descobri uma interlocutora entusiasta e sempre disponível.

À Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, pela atenção e encorajamento, que continuamente me demonstrou ao longo do caminho.

À Professora Doutora Assunção Júdice, que me abriu as portas da Fundação Inês de Castro, e ao Doutor Jorge Pereira de Sampaio, que me facultou o acesso à sua magnífica colecção inesiana.

Ao Doutor Vladimir Shatalin, à Doutora Elena Bekhtíeva e à Fundação Tretiakov de Moscovo, com quem tive a oportunidade de colaborar num artigo sobre a temática de Inês de Castro na pintura russa.

Ao Embaixador Manuel Côrte-Real, a quem devo a descoberta de uma obra inédita, conservada no riquíssimo espólio do Palácio das Necessidades, que ele tão bem conhece, e ao Doutor Hugo Xavier, não só por diligenciar o contacto, como pelas informações que me transmitiu sobre as colecções de pintura oitocentista.

À Doutora Joana Ramôa Melo, e à sua generosidade pela leitura crítica do capítulo sobre a tumultuária alcobacense, área de que é especialista.

À Direcção do Mosteiro de Alcobaça, na pessoa da Doutora Ana Pagará, ao Museu Nacional do Teatro e da Dança e à Dr.^a Isabel Cartaxo, ao Teatro Nacional de S. Carlos, e ao coordenador do respectivo Centro Histórico, Doutor Fernando de Carvalho, à

Doutora Cristina Pinto Basto da Biblioteca da Ajuda e à Dr.^a Raquel de Martino da Casa-Museu Teixeira Lopes.

Pela sua disponibilidade no que respeita a diferentes matérias, gostaria de recordar, ainda, os contributos do Dr. José Ermitão, do Doutor Ramiro Gonçalves, da Doutora Margarida Elias e da Doutora Cristina Nobre.

Por fim, queria deixar o agradecimento possível às pessoas que me são mais próximas, tendo, por isso, acompanhado intensamente estes anos, nem sempre fáceis, de investigação e escrita. Aos meus pais, por todo o amor, dedicação e encorajamento. À minha prima, para lhe provar que é possível concretizar um sonho. Aos meus colegas e amigos, pelo incentivo que nunca faltou. E ao David, por dar sentido a tudo.

Inês de Castro. A imagem e o mito nas artes visuais

Inês de Castro. The image and the myth in the visual arts

Lara Miguel Bule

RESUMO/ABSTRACT

PALAVRAS-CHAVE: Inês de Castro, Tumulária Medieval, Pintura de História, Romantismo, Naturalismo, Ilustração Oitocentista

KEYWORDS: Inês de Castro, Medieval Tombs, History Painting, Romanticism, Naturalism, Nineteenth-century Illustration

Tendo como ponto de partida a complexa iconografia dos túmulos na Abadia de Alcobaça, a história e o mito visual de D. Inês de Castro projecta-se na arte portuguesa e europeia só alguns séculos mais tarde, ao contrário do que sucede na literatura, que nunca abandonou o tema. Remontam aos inícios de Setecentos as primeiras realizações gráficas sobre a matéria, ilustrando livros de história portuguesa ou ibérica, romances e tragédias, traduções e reedições d'*Os Lusíadas* de Camões. Mas é a versão lendária do dramaturgo francês Antoine Houdar de la Motte, informada pela tradição do teatro espanhol, que a divulga na restante Europa. Com o Romantismo tem lugar uma verdadeira explosão do interesse literário da história e das suas incidências dramáticas, sentimentais ou até macabras, transpostas e ampliadas pela cultura visual, sobretudo pictórica. É o século XIX que celebra a iconografia da coroação da rainha depois de morta, convertendo-a num tópico trabalhado por artistas franceses e espanhóis e, quase sempre, de acentuada espectacularidade. Ao contrário do que sucede em Portugal, onde foi preterido em favor do lirismo da súplica ao rei. Com a alusão à Quinta das Lágrimas em Coimbra, insinua-se também o motivo da paisagem, em sintonia com o Naturalismo e a aproximação aos valores estéticos do Impressionismo pelos artistas nacionais. Ao que o período novecentista, renovando a ópera e o bailado, acrescenta uma diversificação sem precedentes dos *media* tradicionais. O mito de Inês de Castro abre-se agora, além da pintura, escultura e gravura, à cultura de massas do nosso tempo, por via do cinema, da televisão e da banda-desenhada.

Departing from the complex iconography of the tombs in the Abbey of Alcobaça, the story and visual myth of D. Inês de Castro is reflected in the Portuguese and European art only a few centuries later; literature, on the contrary, has never abandoned the subject. The first graphic works on such theme go back to the early eighteenth-century, illustrating Portuguese or Iberian history books, novels and tragedies, translations and reeditions of the national epic poem *Os Lusíadas* by Camões. It is, however, the legendary version of the French play writer Antoine Houdar de la Motte, informed by the Spanish theatrical tradition that disseminates the argument across Europe. Romanticism encompasses an authentic explosion of the literary interest in the story and its dramatic incidences, sentimental or even macabre, transposed and broaden by visual culture, mainly in painting. Indeed, the nineteenth-century celebrates the iconography of the posthumous coronation of the queen, a topic developed by French and Spanish artists, almost invariably through a spectacular lens. Unlike Portugal, where the lyric scene of Ines' plead to the king is favoured above all others. Referring to Quinta das Lágrimas in Coimbra, it also implies the motive of landscape, in harmony with Naturalism and the approach to Impressionism aesthetic values by national artists. Renewing opera and ballet performances, the twentieth-century brings an unprecedented diversification of the traditional media. An overture of the myth of Inês de Castro, beyond painting, sculpture and engraving, to the mass culture of our times, via cinema, television and comic books.

ÍNDICE

Introdução	1
I. Do retrato e narrativa tumular ao nascimento do mito.....	5
II. A iconografia das séries régias e a repercussão do tema na gravura setecentista	22
III. A pintura de história no Romantismo e a deriva do Saudosismo	39
IV. A inspiração histórica e o fenómeno do Naturalismo	74
V. A ilustração oitocentista sob o signo da imagem teatral e da epopeia camoniana .	100
VI. A diversificação dos media e as artes do espectáculo no século XX	113
Conclusão.....	125
Referências bibliográficas	128
Lista de figuras.....	166

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objecto o estudo da figura e do mito de Inês de Castro nas artes visuais, abarcando todo o seu percurso desde os túmulos de Alcobaça até à actualidade e tratando diversos *media*, da escultura à pintura, do desenho e da gravura à fotografia e ao cinema.

A vida, morte e glorificação de Inês de Castro, acontecimentos que tiveram lugar no Portugal do século XIV, interessaram desde sempre poetas e cronistas portugueses. Atendendo à origem galega de Inês, também os escritores espanhóis narraram e efabularam a sua história, de tal modo que, entre uns e outros, chegava ao resto da Europa pelo século XVII. A fama daquela “que depois de ser morta foi Rainha” (III, 118) não se confinou à Península mas ultrapassou fronteiras, através da crónica, da poesia, do romance, da tragédia, da ópera e do bailado. De todas as obras literárias, a epopeia de Camões foi o meio de divulgação por excelência dos amores de Pedro e Inês. Com efeito, *Os Lusíadas* conheceram tantas traduções quantas as línguas faladas na Europa. Mas foi o Romantismo que melhor celebrou o mito inesiano e fê-lo não através da obra do português mas de um francês, Antoine Houdar de La Motte, que, informado pela tradição do teatro espanhol, deu a conhecer à Europa uma versão lendária da história.

Como tema literário, o episódio revelou-se, pois, um verdadeiro fenómeno, a que Maria Leonor Machado de Sousa dedicou boa parte do seu percurso académico, legando-nos uma monografia monumental, imprescindível a qualquer abordagem inesiana, independentemente do período histórico ou enfoque disciplinar. E muito embora o seu trabalho reflecta sobre algumas questões artísticas, estas são tratadas como complemento aos desenvolvimentos da literatura, domínios afinal indissociáveis. Como se manifesta então esse interesse recorrente pela história de Inês de Castro nas artes figurativas? Vários autores procuraram já responder à questão em artigos, conferências, dissertações de mestrado ou mesmo teses de doutoramento, mas adoptando sempre o ponto de vista de um campo específico, a começar pela escultura tumular. Também o azulejo, o cinema ou o caso singular da pintura “mitolusista” de Lima de Freitas foram estudados, sem que se procurasse uma visão de conjunto, susceptível de descodificar todas essas manifestações à luz do tópico basilar da existência humana que é a oposição entre o sentimento e a razão, o amor e a morte.

A presente dissertação nasce, justamente, desta lacuna, procurando responder à necessidade de um ensaio monográfico sobre o mito nas artes visuais. Necessidade tão mais premente quanto a proliferação, nos dias que correm, de um sem número de publicações de grande circulação e pouco, ou nenhum, rigor científico, de filmes, séries, *websites* e *blogs* que tratam o tema com a ligeireza que a cultura de massas impôs no universo mediático. Ou da publicidade e do turismo, procurando vender ao consumidor, não a verdade histórica, mas uma ideia de romance cavaleiresco onde o amor tudo pode.

Legitimada a nossa investigação, revelar-se-á, no entanto, impossível – e inoperante, de resto – proceder a um levantamento exaustivo de todos os objectos artísticos relacionados com a temática inesiana. Procuraremos, antes, assinalar certos pontos fundamentais, deixando falar as imagens, sobretudo aquelas que, menos conhecidas, trazem novos dados ou variantes significativas. Na abordagem a uma produção tão vasta e diversificada, servir-nos-emos das principais orientações teórico-metodológicas da História da Arte enquanto disciplina, em consonância com a natureza dos objectos em análise e a sua circunstância temporal.

O Formalismo é uma componente essencial desta abordagem, já que, pertencendo ao domínio do visível, a forma constitui a primeira instância de aproximação ou diferenciação das obras de arte. Subjacente a tal metodologia está, no entanto, um discurso historicista – o da sucessão dos estilos – que não corresponde, de todo, ao melhor tratamento da questão. Nela, terão de ser levados em consideração outros aspectos, não exclusivamente diacrónicos, como a contaminação de linguagens formais e até de imagens em diferentes *media*, prática tão sensível no período oitocentista e no século XX.

O ponto de partida na leitura dos objectos artísticos aqui discutidos é, com efeito, em larga medida, formal, o que não significa que o conteúdo dos mesmos, subordinado a um tema comum – o inesiano – seja descartado como informação secundária. A pesquisa abre-se às contingências contextuais, demonstrando, uma vez mais, que a forma pode remeter para um significado exterior ou latente a ela própria.

Esboçada na dissertação, e em particular no campo da pintura, a análise sociológica permite acrescentar à caracterização espaço-temporal as circunstâncias económicas, sociais e políticas que condicionaram a actividade dos artistas e, ainda, aspectos relacionados com a encomenda e a recepção, nomeadamente as tendências do gosto dominantes e os temas convencionais. Deste modo, torna-se possível cartografar as mentalidades das instâncias produtoras e consumidoras dos objectos artísticos.

Mas a obra comporta, ainda, uma dimensão simbólica que extravasa a sua configuração visível. O método iconológico pretende superar não só o reconhecimento básico da imagem, meramente descritivo, como o iconográfico, respeitante ao significado explícito, para chegar a uma compreensão estruturante da cultura. O conteúdo simbólico, será debatido ao longo deste estudo, na medida em que procuraremos questionar as intenções originais dos artistas.

Inscrevendo-se no paradigma da ciência moderna, estas perspectivas teórico-metodológicas não deixam de ser adequadas ao modelo em que hoje nos situamos, e que poderíamos designar de condição pós-moderna, para usar a expressão de Jean-François Lyotard. Na leitura de estudos e monografias, teremos em consideração que a objectividade do historiador está comprometida pelo seu papel activo na produção de conhecimento, enquanto agente constringido por uma filiação cultural e ideológica.

A crescente desnaturalização do mundo implicou a interrogação dos processos de formação da linguagem e a problematização da relação perceptiva com o exterior. De acordo com o método de análise proposto pelos estruturalistas, o valor artístico não é apenas depositado na obra pelo criador, é também negociado colectivamente, o que abre caminho à estética da recepção. Questões como a crítica de arte, a opinião pública e o comportamento do mercado participam desta valoração, que o estudo da temática inesiana torna evidente em múltiplas situações.

Por outro lado, a Psicologia da Forma promove linhas de investigação que tendem a acentuar o culturalismo da percepção. Entendendo que a história da visão não pode ser equacionada à margem da história cultural, Gombrich recusa uma visão evolucionista, biológica, e menos ainda teleológica, aspectos estes particularmente importantes para a nossa investigação. A historiografia artística do século XIX e de boa parte do XX, fundamental para o estudo das próprias obras, está imbuída daquilo que poderíamos considerar como hegelianismo fragmentado ou “inconsciente hegeliano” (Moxey, 1998).

Neste sentido, rejeitaremos a ideia de que a obra de arte encerra dentro de si o significado de um tempo histórico, defendendo, ao mesmo tempo, que a arrumação por estilos ou por períodos não se sustenta. No fundo, tais considerações vão ao encontro daquilo que Warburg definira como “impureza” do tempo histórico no seu *Atlas Mnemosyne* ou, mais recentemente, das preocupações epistemológicas de Didi-Huberman (2000, p. 16), para quem o “tempo da imagem” é um tempo historicamente complexo e impuro. Gombrich propõe pensar a “estória” da arte em termos de

movimentos, cuja lógica de sucessão não é dialéctica, mas antes de continuação. O próprio Kubler, embora trabalhando no campo da arquitectura e olhando a forma sem atender às questões da fenomenologia e da recepção, considera que, em cada época, convivem diferentes tempos culturais e artísticos de durações variáveis. Recuperando o enfoque antropológico de outros historiadores, rejeita a análise estilística, para ele um exercício de empobrecimento, na medida em que exclui tudo aquilo que não satisfaz os critérios eurocêntricos de *high art*. Avançando uma taxinomia alternativa ao estilo, a das sequências formais, Kubler (1970, p. 13) entende que a tarefa do investigador é dar visibilidade a um determinado padrão à luz de um problema actual.

É com recurso à combinação de todas estas metodologias que procuraremos relevar uma sequência, mais temática do que formal, relacionada com a permanência de um motivo que, nascendo numa geografia periférica, em meados do século XIV, se interrompe durante longo período para ser retomada fora de Portugal, já em Setecentos; e, a partir de então, replicada, alterada e recriada num movimento incessante que ainda hoje perdura. A durabilidade extraordinária desta sequência, inesiana, é comparável à sua dispersão no espaço, que ultrapassa o território peninsular para se estender à restante Europa, à Rússia, à América do Sul e mesmo ao Japão. Abordaremos práticas artísticas diversificadas, devidamente integradas no seu contexto cultural e social, evitando a arrumação dos objectos por estilos, tipologias ou lugares. Para privilegiar a organização dos factos segundo uma lógica favorável à complexificação de problemas, em vez de os reduzir a esquemas simplistas, compartimentados, introduzindo avanços e recuos num tempo que é fundamentalmente diacrónico.

I. DO RETRATO E NARRATIVA TUMULAR AO NASCIMENTO DO MITO

Remonta a poucos anos após a sua morte o surgimento das primeiras imagens de Inês e da sua história. E é na escultura que tal se verifica, por via dos monumentos funerários que o rei manda obrar, celebrando os trágicos amores num programa iconográfico admissivelmente por ele influenciado, como sugere Fernão Lopes (1994):

E seemdo nembrado de homrrar seus ossos, pois lhe ja mais fazer nom podia, mandou fazer huum moimento dalva pedra, todo mui sotillmente obrado, poemdo emlevada sobre a campãa de çima a imagem della com coroa na cabeça, como se fora Rainha; e este moimento mandou poer no moesteiro Dalcobaça, nom aa entrada hu jazem os Reis, mas demtro na egreja ha mão direita, acerca da capella moor. . . . Semelhavelmente mandou elRei fazer outro muimento e tam bem obrado pera si, e fezeo poer acerca do seu della, pera quando se aqueeçesse de morrer o deitarem em elle. (cap. XLIV, pp. 200-201)

Escrevendo quase cem anos depois dos acontecimentos, o cronista assinala, desta forma, o empenho pessoal do monarca na encomenda das arcas sepulcrais, sem, todavia, adiantar quaisquer detalhes quanto à sua execução. Nem mesmo cronológicos. Ainda assim, tudo aponta para que o conjunto tenha sido realizado a dois tempos: primeiro, o túmulo de D. Inês, entre 1358, data da primeira referência à intenção de se fazer sepultar, a si e à dama, no cenóbio alcobacense¹, e 1361, quando alegadamente se deu a trasladação²; só então, o rei teria tido o ensejo de mandar realizar o seu próprio túmulo, o qual parece estar concluído por altura da sua morte³, em Janeiro de 1367.

Esta questão será, porventura, menos significativa do que a vontade expressa de D. Pedro em colocar os sepulcros, *não à entrada onde jazem os reis*, mas no braço direito do transepto da Igreja de Alcobaça. Confirma-o Garcia de Resende (1516/1917), que inclui, no *Cancioneiro geral* de 1516, umas “trouas” à morte de Inês de Castro, onde se refere aos túmulos de “Rey rraynha coroados, / muy juntos, nam apartados, / no cruzeyro

¹ Num documento de chancelaria de 8 de Setembro de 1358, pelo qual confirma as jurisdições e privilégios do Mosteiro de Alcobaça, D. Pedro manifestava o “proposito e entençom de nos mandar hi deitar e dona Jnes de Castro nossa molher e nosso [sic] filhos” (Marques, 1984, Doc. 324, p. 126).

² Como fazem notar Mário Jorge Barroca (2000, II, 2, p. 1748) e Luís Urbano Afonso (2003, p. 181), o ano de 1361 é uma data hipotética – que o relato de Fernão Lopes não confirma nem desmente –, vulgarmente apontada pelos historiadores, com base nos itinerários do monarca. Embora não permitam datar a cerimónia da trasladação, os registos das suas deambulações demonstram ser possível e plausível que esta tenha ocorrido no início de 1361.

³ Ao redigir o seu testamento, em 1367, D. Pedro declara: “E mandamos deitar o nosso corpo dentro da Igreja do Mosteiro de Alcobaça no Logo hu temos a nossa sepultura” (citado por Sousa, 1739, p. 280).

Dalcobaça (p. 367). E, mais tarde, Fr. Hierónimo Román, cronista augustiniano que, de visita ao mosteiro cisterciense entre 1588 e 1589, regista: “estan este Rei i Reina en la naue del crucero al lado de la epistola” (citado por Correia, 1929/1978, p. 58). Em 1716, Fr. Manuel dos Santos (1979) é mais prolixo, escrevendo que “no mesmo cruseiro de fronte do altar de S. Pedro estam as duas Reaes e soberbas sepulturas dos dous principes, el Rey D. Pedro 1.º e a sua mam direita a S.^{ra} D. Ignes de Castro” (p. 32).

As arcas estariam então dispostos a par, com os pés voltados para o dito altar, a nascente, conforme as normas eclesiásticas, repousando ela à direita dele, “como também era uso na tumulação de marido e mulher” (Vasconcelos, 1928, p. 80). Aí permaneceram, isoladas, até à trasladação dos túmulos depositados na galilé – de D. Afonso II, o seu “obreiro”, a mulher, D. Urraca, D. Afonso III, D. Beatriz e alguns infantes – para o espaço contíguo, a primitiva Capela de S. Vicente, no topo sul do transepto, entre 1505 e 1519 (Figueiredo, citado por Correia, 1929/1978, p. 31). Só em finais do século XVIII é que viria a ser construída uma capela exclusivamente destinada a panteão régio, por iniciativa do abade D. Fr. Manuel de Mendonça⁴.

Em 1782, D. Maria I autoriza a transferência das sepulturas régias, então agrupadas à direita do cruzeiro, para o “grande Pantheon”, conforme nos relata Fr. Francisco de Salema (citado por Correia, 1929/1978, p. 27). Sabemos que, quatro anos depois, quando a rainha regressa ao Mosteiro, a trasladação estava já concluída. Em 1810, por ocasião da terceira invasão francesa, temos notícia da profanação das arcas pelos soldados da divisão do conde de Erlon, que “fizeram hum grande rombo no tumulo de D. Ignez de Castro” (S. Boaventura, 1827, p. 20). António de Vasconcelos (1928, p. 82) assinala também estragos no sarcófago de D. Pedro, mas estabelece, erroneamente, a trasladação dos túmulos para o panteão só após o “allucinado vandalismo”, fazendo eco da hipótese sugerida por Manuel Vieira da Natividade (1910, p. 101).

Argumenta o mesmo autor que a mudança terá sido motivada pela intenção de ocultar os danos causados pela soldadesca, já que os frontais mutilados se encontravam então voltados para a parede poente, e não para a entrada daquela dependência, por onde o acesso seria mais fácil. Se dúvidas houvesse quanto à licença régia e sua execução entre 1782 e 1786, as memórias de William Beckford (1835), que, durante a segunda estadia em Portugal, visitou os cenóbios de Alcobaça e da Batalha em Junho de 1794, são

⁴ O responsável pela traça revivalista do Panteão foi Guilherme Elsdén (Anacleto, 2000, pp. 311-315; Silva, 2003, p. 37).

perfeitamente esclarecedoras: “I lost not a moment in visiting the sepulchral chapel, where lie interred Pedro the Just and his beloved Inez” (p. 36), escreve o aristocrata inglês, sensivelmente impressionado com o que encontra no seu interior.

O último capítulo da história material destes monumentos decorre da preparação de outra visita régia ao Mosteiro, desta feita a de Isabel II de Inglaterra, em 1957. Servindo como pretexto para fazer regressar, finalmente, os túmulos ao transepto, aproveitou-se não só para lhes dar maior visibilidade como para retirá-los do ambiente insalubre do Panteão. António de Vasconcelos (1928, pp. 80-81) já havia apelado à remoção dos sarcófagos para a sua localização primitiva, mas só em 1940 é que a Junta Nacional de Educação emitiu parecer favorável a outra disposição mais “harmoniosa” (Martinho, 2014, p. 30). Tal proposta viria a concretizar-se em Janeiro de 1957, com a colocação do sepulcro de D. Inês no lado do Evangelho e o de D. Pedro no lado da Epístola (Fig. 1).

Cumpria-se, também, o desejo de Afonso Lopes Vieira que, durante três décadas, “permaneceu romanticamente fiel à própria paixão pelo drama da vida, paixão e morte dos nossos amorosos” (Oliveira, 1948, p. 42)⁵. A ele se ficou a dever a organização dos Serões de Alcobaça⁶, o primeiro dos quais em Agosto de 1913, com a participação de Augusto Rosa, um dos fundadores da conhecida companhia teatral Rosas & Brazão. No fim desse serão inaugural, o actor descreve a piedosa romaria até à Sala dos Túmulos, que culminou com a récita de um soneto do próprio Lopes Vieira (Rosa, 1917, pp. 72-73). O evento seguinte só voltaria a ocorrer em 1929, motivando nova conferência, onde o esteta sonha com o regresso das arcas ao cruzeiro. Com esta disposição, ganhava força a lenda, segundo a qual os túmulos sempre estiveram assim colocados para que, no dia do Juízo Final, ao ressuscitar do mundo dos mortos, os amantes pudessem encarar-se de frente⁷.

Esboçada uma história marcada por transferências e mutilações, ocupemo-nos agora da análise formal dos “moimentos” (Fig. 2-5). Começando pela base, observamos

⁵ É, sobretudo, nas suas conferências que se torna mais evidente a intenção programática de enaltecer os mitos fundadores de uma certa ideia de nacionalidade, de teor saudosista. Inês de Castro corresponderia ao “supremo conto de amor” (Vieira, 1922, p. 39), esculpido nos túmulos, dos quais “se exalará continuamente a lenda, que é a verdade da poesia e talvez a mais segura verdade” (p. 71). Retomaremos adiante a figura de Afonso Lopes Vieira a propósito da efabulação neo-romântica do mito inesiano.

⁶ A respeito destes serões “à sombra do mosteiro”, veja-se, em particular, a bibliografia de Cristina Nobre (2005, II, pp. 142-149; 2011, pp. 166-174).

⁷ Tanto quanto pudemos apurar terá sido o Príncipe Lichnowsky (1843/1845, p. 189), antes ainda de Madame Rattazzi (1879/1881, I, p. 172), o primeiro a registar a lenda que permanece até hoje no imaginário popular. Porventura criada após a invasão francesa de 1810, como sugere Lopes Vieira (1913, p. 54), repercutiu-se, inclusive, em historiadores estrangeiros da nomeada de Walter Crum Watson (1908, p. 76), ou Juan de Contreras y López de Ayala (1934, p. 241), Marquês de Lozoya.

que cada uma das monumentais arcas assenta sobre seis suportes com figurações zoomórficas e antropomórficas. No sarcófago de D. Pedro, falamos de leões (Fig. 6), a representação mais comum na tumulária portuguesa do século XIV dotada de suportes individualizados (Ferreira, 1986, IV, p. 82). A preferência por este animal justifica-se pela sua conotação simbólica com a ressurreição. Por outro lado, a escolha do leão para embasamento de túmulos régios, em especial, terá também que ver com o facto de ser ele o rei das criaturas terrestres, segundo escreve Santo Isidoro de Sevilha (2006, XII, p. 251).

Estes suportes remetem, ainda, no entender de Luís Afonso (2003, p. 46), pelo número e pelas figuras, para os leões que decoravam os degraus do mítico Trono de Salomão em Jerusalém. De carácter apotropaico e afrontados, os quatro laterais escancaram as mandíbulas, evocando o motivo do leão andrófago, animal deglutinador que exerce a justiça divina (Chambel, 2005, pp. 27-28). O papel de guardião e castigador inerente a este felino acha um contraponto na base da arca de D. Inês, onde comparecem seres híbridos, também quadrúpedes, que têm de humano o gesto mas não o peito (Fig. 7). Os implicados no assassinio da Castro, assim representados de forma a carregar para sempre o peso da sua culpa, como propõe António José Saraiva (1988, p. 51)? Concorre para esta teoria o facto de todas as personagens serem, aparentemente, masculinas e individualizadas, numa aproximação à ideia de retrato.

Um dos apoios apresenta, no entanto, dupla figuração (Fig. 8). Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão (1995) interpretam-na como “figura feminina agarrada a um macaco, possivelmente uma representação da luxúria” (p. 450). Com efeito, todos envergam algum tipo de capuz, à excepção deste, onde adivinhamos um véu e uma tiara de recorte floral, insinuando-se, no tronco, o ondulado dos seios. A ser verdade, revelar-se-ia uma figuração sem paralelo entre nós, já que não foi ainda identificado exemplar semelhante na escultura medieval alusiva àquele vício⁸. Tradicionalmente considerado como símbolo do demónio, o macaco, preso ou acorrentado, serviu, a partir do século XII, para representar o condenado, assumindo um novo papel, o de pecador (Janson, 1952, pp. 31-33). Mais do que a luxúria, entendemos que a mulher dominando o macaco será uma referência à condição dos seus assassinos, ali evocados, mas não retratados.

Joana Ramôa Melo (2012, p. 393) assinala, no entanto, o ineditismo da consagração dos suportes a imagens negativas ou a vícios, sem um enquadramento

⁸ Veja-se o estudo de Joaquim Luís Costa (2015) sobre as iconografias da temática da luxúria em Portugal.

moralizante explícito, o que a leva a rejeitar tal interpretação. Recorde-se que o acesso e a visão dos sepulcros era, à época, apenas permitido aos monges, destinatários das narrativas edificantes gravadas na pedra (Silva, 2000, p. 369). Reconhecendo naquela personagem menor não um símio mas uma criança de colo, a autora arrisca identificar o conjunto com o “núcleo familiar que D. Pedro pretende enaltecer como legítimo” (Ramôa Melo, 2012, p. 394)⁹: ele próprio, D. Inês com D. Afonso, falecido prematuramente, nos braços, e os restantes três filhos, D. João, D. Dinis e D. Beatriz. Como o número dos membros da família não correspondesse ao dos suportes, acrescenta ainda um “possível religioso”. Sedutora pela explicação cabal da dupla figuração e pelo sentido de unidade, a hipótese deixa, todavia, por resolver a hibridez destas personagens esfíngicas. Consequência do facto excepcional de se representar a prole do defunto, não nos faciais, mas na base do seu túmulo?

Embora se verifiquem algumas diferenças, a estrutura formal dos suportes tumulares é idêntica entre si, e o mesmo pode dizer-se das arcas. Em cada uma das faces maiores, recortam-se seis nichos em arco de volta perfeita, trilobado ou polilobado no intradorso, inseridos em gabletes pontuados por cogulhos e rematados, ao centro, por florão¹⁰. Os faciais são já bastante diferentes, sem qualquer elemento unificador do ponto de vista das pequenas arquitecturas. É antes a narratividade expressa nas suas figurações que permite uma leitura conjunta. Vieira da Silva (2000) foi o primeiro a chamar a atenção para a unidade discursiva dos dois monumentos, equacionando correspondências entre as cenas representadas nas respectivas faces testearas.

Antes de nos determos na análise dos faciais menores, sobretudo a cabeceira do túmulo do monarca, tópico fundamental desta primeira formulação do mito inesiano, consideremos o programa iconográfico dos frontais. As histórias contidas nas duas arcas estabelecem um paralelismo entre si: à Infância e Paixão de Cristo no sepulcro de D. Inês, corresponde a Vida e Martírio de S. Bartolomeu no sepulcro de D. Pedro¹¹. Estas são

⁹ Legitimação que se apoia, ainda, na declaração póstuma, feita em Cantanhede, do casamento com a dama galega. Sobre este acto e sua problematização histórica, leia-se Menino e Costa (2012, pp. 424-435).

¹⁰ Na sua dissertação sobre a microarquitectura na tumulária tardo-medieval, Telmo Mendes Leal (2014) inclui os sarcófagos de D. Pedro e D. Inês no grupo de monumentos funerários caracterizados pela utilização do arco trilobado sob gablete. A ressalva de que constituem uma “variação mais elaborada” (p. 114) desse esquema torna-se necessária perante a evidência de não encontrarmos dois nichos iguais, numa inventividade sem precedentes – mais no túmulo dela do que no dele – ao nível da combinação de propostas formais importadas da arquitectura para a arte tumular.

¹¹ Embora Fr. Manuel dos Santos (1979, p. 32) assinalasse que D. Pedro tinha naquele santo o seu patrono, só mais recentemente, Carlos Alberto Ferreira de Almeida (1991, pp. 258-259) veio esclarecer, de forma cabal, essa ligação. Interpretação alternativa deixou-nos António José Saraiva (1988, p. 52), ao sugerir uma alusão

intercaladas por nichos com profetas do Antigo Testamento e personagens do hagiolégio cristão que, à falta de atributos distintivos, permanecem, em larga medida, por identificar. No túmulo da dama, no friso superior do frontal, à mão direita do jacente, reconhecemos os doze apóstolos, cada qual recolhido na sua edícula, e, à esquerda, uma galeria de músicos¹² (Figs. 9-10). No túmulo do monarca, cada edícula do friso enquadra duas ou três figuras, não só nos dois frontais como no facial dos pés, cuja identificação, até agora apoiada em propostas pouco convincentes¹³, deixamos em aberto.

Quanto aos faciais menores, encontramos na testeira do túmulo de D. Pedro uma Roda da Fortuna inserida numa Roda da Vida, e, na face homóloga do túmulo de D. Inês, o Calvário, onde culmina a série da Paixão de Cristo. Aos pés, temos a representação, a dois tempos, da Boa Morte do rei, com as cenas da Extrema-Unção e do Viático, no seu próprio sarcófago, e do Juízo Final no sarcófago da dama (Figs. 11-14). O entendimento destes quatro faciais aponta para um discurso complementar que, assumindo uma vertente autobiográfica, adquire também sentido universalizante, ao condensar a história geral da Humanidade segundo a perspectiva cristã, expressa nas ideias de Pecado Original, Queda, Morte e Redenção, como bem sintetizou Luís Afonso (2003, pp. 29-31).

Considerada a figuração mais original do conjunto tumular, a testeira do sarcófago de D. Pedro é também a que mais nos interessa. Nela quiseram ver, historiadores como Vieira da Natividade e António de Vasconcelos, imbuídos de um espírito romântico que persistia pelo século XX fora, a história dos dois apaixonados. Foi Fr. Manuel dos Santos (1979) quem sugeriu, pela primeira vez, que a roda daquele facial “mostra ser como a que

inesiana na vida e martírio de S. Bartolomeu que, esfolado e decapitado, pegou na própria pele e cabeça e se apresentou ao rei que ordenara a sua morte. Luís Afonso (2003, pp. 145-148) combina as duas leituras, apontando uma outra afinidade entre o defunto e o seu patrono – a estirpe régia –, e estabelecendo uma correspondência entre a ressurreição do Apóstolo e outras figurações do conjunto tumular. Para uma análise detalhada da iconografia do santo neste monumento funerário, consulte-se Sousa e Rosas (2014).

¹² Estes instrumentistas seculares foram estudados por Manuel Pedro Ferreira (1989), que assinala não só a extrema raridade da presença de músicos na escultura tumular do período gótico, sobretudo do sexo feminino, como a relação aparentemente arbitrária com a restante decoração escultórica. A mais recente interpretação deve-se a Maria Augusta Trindade Ferreira (2017, p. 39), que retomou o assunto para aprofundar a simbologia do número de instrumentistas ali representados, catorze no total. Manuel Ferreira já se apoiara no seu significado salvífico, pois catorze eram os Santos auxiliares que intercediam junto de Deus e também os cânticos do período do Advento, mas é esta autora quem refere, pela primeira vez, o livro do Bom Amor, onde catorze é ainda o número de versos que apresentam a procissão musical com catorze instrumentos em honra do amor divino. Assim, estes músicos reclamam ao Céu a salvação da alma de uma mulher que, vivendo um amor mundano, abraçou também esse amor espiritual, cristão.

¹³ Exemplo disso são as leituras de Vieira da Natividade (1910, p. 51) e António de Vasconcelos (1928, p. 104), que aí pretendem ver agrupamentos de família ou cenas da tragédia dos amantes. Mais cauteloso, Luís Afonso (2003, p. 67) admite que as figurações de pares amorosos constituem “prováveis referências” à ligação entre Pedro e Inês. É, todavia, omissa em relação ao significado dos pares masculinos e femininos, ou mesmo dos trios, que compõem ainda este friso.

“fingimos da fortuna” (p. 32). E Ferreira de Almeida (1991) o primeiro a distinguir as duas rodadas de figurações como estruturas narrativas independentes. Enquadrado pelas figuras de Adão e Eva, o círculo externo refere-se à Roda da Vida e a sua leitura inicia-se com a edícula inferior, imediatamente à esquerda do eixo central.

No primeiro nicho, uma mulher de peito desnudo segura uma criança ao colo (Fig. 15), junto a um motivo que Ferreira de Almeida (1991) esclareceu tratar-se de “uma lareira onde arde o fogo e se cozinha” (p. 261). O mesmo autor segue, contudo, a tradição dos que vêem na mulher, não uma representação mais genérica, “no sentido do simbolismo da vida”, como propusera Reinaldo dos Santos (1924, p. 88), mas a própria D. Inês com um dos filhos no regaço. O estudo de Serafín Moralejo Álvarez (1993, p. 73) viria a decifrar esta imagem como alegoria da Infância e a própria Roda da Vida como Roda das Idades do Homem, ou *rota aetatum*, a partir da aproximação do exemplo alcobacense à versão iluminada do Saltério de Robert de Lisle, datado do primeiro terço do século XIV.

Uma ambivalência que Luís Afonso (2003, p. 33-34) entende ter sido intencionalmente cultivada pelos autores do programa iconográfico dos túmulos. De tal modo que esta Roda da Vida não é, nem um exercício de meditação sobre a brevidade do ser, nem uma biografia do monarca contada sob a forma de poema escultórico. Resulta antes da combinação das duas realidades, a do Homem, em termos universais, e a de D. Pedro, em termos particulares. É com base nas *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha que Luís Afonso propõe chamar-lhe *rota aetatis hominum*, sendo a primeira dessas idades a *infantia*, associada à intimidade da casa e ao fogo do lar. A admitir, portanto, uma leitura particular, veríamos aqui uma representação do futuro rei nos braços da sua ama de leite.

Avançando no sentido dos ponteiros do relógio, chegamos à segunda etapa, a *pueritia*. Uma cena escolar, de acordo com Moralejo Álvarez (1993, p. 74), onde dois professores, porventura monges, ensinam três crianças (Fig. 16). No pressuposto do seu teor biográfico, a figura que parece apoiar o dedo indicador no queixo, em aparente atitude de concentração, identificar-se-ia com o infante português, ainda menino, mas já a mais madura das três crianças. Representação pouco frequente da meninice, está longe de prefigurar o idílico quadro familiar do casal apaixonado com os seus três filhos, como

muitos sugeriram¹⁴. À lactância física sucedia, pois, a lactância espiritual ou intelectual, sob a forma da aprendizagem da Gramática.

Segue-se a iniciação na vida sentimental, característica da *adolescência*, ilustrada pelo terceiro e quarto nichos (Figs. 17-18). No primeiro, vemos duas figuras sentadas diante de um objecto rectangular que Montalvão Machado (1966, p. 211) descortinou ser um tabuleiro de jogo, semelhante ao das damas, e que outros autores reconheceram como o xadrez¹⁵. Prática frequente entre a nobreza, o xadrez vinha ao encontro dos rituais do amor cortês¹⁶, numa clara referência ao enamoramento do príncipe e da aia. A conotação galante do xadrez permitiria explicar um outro jogo, de sedução, expresso nos movimentos das figuras. Tratar-se-á de uma representação inédita da adolescência, “que parece ter como objectivo trazer para a biografia esculpida na roda de D. Pedro a personagem de D. Inês de Castro” (Afonso, 2003, p. 41), naquela que é, de facto, a sua primeira aparição neste facial.

A cena seguinte mostra o casal em convívio íntimo, como se a relação de enamoramento amadurecesse e o par tivesse já contraído matrimónio, conforme propõe Luís Afonso (2003, p. 45). Na verdade, as duas figuras acusam maior idade, não só ao nível das vestes, menos juvenis, como da postura. Abraçado a Inês, o infante cruza a perna onde a dama se apoia, na consagrada *attitude royale*. Depois da adolescência vem a juventude, a mais durável de todas as idades, o que justificaria que lhe fossem, também, dedicadas várias cenas. A começar pelo quinto nicho, onde uma figura prostrada, que se arroja sobre a direita, parece espreitar a próxima edícula, enquanto outra, de pé, a toma pelas costas e pela cabeça, como quem subjuga ou impele (Fig. 19).

A interpretação desta “pétala” é a menos consensual, ora entendida no âmbito da vida conjugal de Pedro, ora como imagem mais simbólica, personificando a ameaça que paira sobre Inês. Moralejo Álvarez (1993, pp. 77-78) arrisca identificar a figura reptante como o príncipe herdeiro que, “empurrado” pela dama galega, procura alcançar a coroa,

¹⁴ Natividade, 1910, pp. 63-65; Vasconcelos, 1928, p. 121; Machado, 1966, p. 53; Almeida, 1991, p. 261.

¹⁵ Saraiva, 1988, p. 53; Almeida, 1991, p. 262; Markl, 1994-95, pp. 337-339.

¹⁶ Sobre a representação do xadrez na arte e na literatura portuguesas das épocas medieval e moderna, veja-se o artigo de Dagoberto Markl (1994-95). O autor interpreta o jogo como alegoria do amor e do desejo, um *topos* da literatura medieval e dos romances de cavalaria, onde se revela elemento de ligação entre Lancelot e Ginebra, ou, ainda, entre Tristão e Isolda, que se apaixonam, bebendo o fatal elixir durante uma partida de xadrez (p. 331). A referência a Tristão e Isolda não passou despercebida a Moralejo Álvarez (1993, pp. 76-77), ou Luís Afonso (2003, p. 39), que assinalam, e bem, a analogia entre os casos português e bretão. Ao paladino de tal parentesco mítico, Afonso Lopes Vieira (1913), parece ter escapado este ponto de contacto específico, atendendo a que subscreve a interpretação iconográfica, então inédita, do amigo e colaborador Vieira da Natividade.

ápice do poder consumado na edícula seguinte. Em boa verdade, parece-nos ser esta a leitura mais consistente, não descartando, ainda, a possibilidade, sugerida por Luís Afonso (2003, p. 46), do paralelo iconográfico com a história moralizante de Aristóteles e Fílis. Embora o autor considere que o sentido deste *exemplum* não se adequa à narrativa de Pedro e Inês, a mulher dominando o homem representava, para a mentalidade da época, o triunfo da natureza (e do amor) sobre a razão (González Zymala, 2017, p. 30)¹⁷, antecipando o momento em que o infante se afirma como rei e senhor do seu destino.

Apesar desta fórmula ser comum no eixo central das Rodas da Vida e das Rodas da Fortuna, como na já citada iluminura do saltério inglês, o triunfalismo adquire, no caso português, especial força dramática (Moralejo Álvarez, 1993, p. 78). Luís Afonso (2003, p. 47) chega mesmo a admitir na atitude de D. Pedro entronizado a consciência dessa glória efémera, pois, ao invés de erguer a mão esquerda, ele aponta para baixo na direcção da Fortuna e do seu próprio cadáver (Fig. 20). O mesmo autor estabelece ainda um paralelo com o Cristo do Juízo Final no túmulo de D. Inês, não só em termos compositivos, mas também conceptuais, não fosse este monarca cognominado de *Justiceiro*. Se a primeira metade da roda seguiu, com manifesta personalização, os modelos genéricos daquele tipo de imagens, a segunda metade subverte o discurso sequencial das Idades do Homem, ao ilustrar, não o processo de envelhecimento do rei, mas o relato dos factos ligados ao assassinio de D. Inês e à vingança depois praticada.

A subversão é tal que os factos se eximem ao tempo narrativo, como bem salientou Moralejo Álvarez (1993, p. 78), à excepção do último nicho, onde se regressa ao ciclo alegórico da vida do ser humano no seu derradeiro momento. Entre os pólos opostos de apogeu e morte, o hemicíclo direito tem sido entendido em estreita relação com a Roda da Fortuna na órbita da qual gravita. Com efeito, as cinco edículas descendentes cristalizam episódios sinistros da vida de D. Pedro, ensombrados pela Má Fortuna. Assim, o sétimo nicho representaria o momento em que Inês é surpreendida pela chegada de uma figura masculina de saíote que a interpela, de forma violenta, calcando-a (Fig. 21). Só que ela reage, a ponto de, na edícula seguinte, dominar, por sua vez, a presença hostil (Fig. 22).

Surpreendente, a reviravolta dos acontecimentos poderá corresponder, no plano simbólico, ao breve triunfo da mulher, cujas palavras de súplica comovem, por instantes,

¹⁷ A propósito da atitude feminina dominadora, Francisco de Macedo e Maria José Goulão (1999, p. 497) admitem, também, a influência da cultura popular, em cujo imaginário se descobre o tópico, satírico, da mulher cavalcando o marido, num programa iconográfico de resto erudito.

o “rei benino”, conforme havia já observado António de Vasconcelos (1928, p. 122). Mas a sentença de D. Afonso IV não se altera, e a dama é, finalmente, subjugada, às mãos de outra personagem masculina que, envergando toga de letrado, a agarra pelos cabelos e lhe puxa a cabeça com rudeza (Fig. 23). Esta visão do “colo de garça”, esticado e desnudo, antecipa o método de execução que a justiça régia lhe reservou. A décima edícula mostra-nos, enfim, a degolação perpetrada pelo carrasco (Fig. 24). São quatro cenas de encadeamento rápido, separadas por um hiato de cinco anos, após o qual pôde D. Pedro cumprir a cruel vingança sobre os assassinos¹⁸. Na imagem que lhe é dedicada, figura um condenado ao centro, barbado e de idade avançada, ladeado por dois verdugos, um dos quais parece segurá-lo pela cabeça e prendê-lo pela cintura, enquanto o outro o apunhala no peito (Fig. 25)¹⁹.

Mais do que a exaltação da vítima, subjaz ao trágico relato a intenção de assinalar o horror do crime e respectivo castigo. Atitude que Moralejo Álvarez (1993, p. 81) aproxima da chamada “pintura infamante”, cuja função consistia em estigmatizar o culpado mostrando os seus delitos e as sanções penais aplicadas. No domínio da escultura tumular, aponta o notável exemplo do sepulcro da condessa Sancha Muñiz na Catedral de León, em cuja arca se representou o seu assassinato e a punição – divina? – do responsável (Fig. 26)²⁰. Sendo a prática deste género artístico desconhecida em Portugal, não deveria estar longe do propósito do monarca registar na pedra o mais célebre exemplo da sua justiça. Tal acepção da imagem régia leva o mesmo historiador a considerar os cinco episódios – extemporâneos numa Roda da Vida –, não como narrativa directa dos acontecimentos, mas como reconstrução posterior destinada a legitimar uma sentença implacável.

O último nicho da Roda da Vida de D. Pedro é, como vimos, o corolário natural de todos os ciclos que tratam as Idades do Homem. Mostra-nos o cadáver de um ancião de longas barbas envolto em mortalha, prestes a ser sepultado, se não o foi já, num ataúde onde se inscreve a tão comentada legenda: “A :E :AFIN :DO MUDO” (Fig. 27). A mais popular das suas interpretações dever-se-ia a Vieira da Natividade (1910) que, no início

¹⁸ Através do acordo de extradição de foragidos celebrado com o rei de Castela, D. Pedro conseguiu deitar a mão a dois dos carrascos de Inês, Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, conforme nos conta Fernão Lopes (1994, caps. XXX-XXXI, pp. 141-149), que descreve ainda a brutal execução a que foram sujeitos.

¹⁹ Montalvão Machado (1966) já propusera, como leitura alternativa desta cena, “a representação simbólica da dor que D. Pedro sofreu com a morte de Inês” (p. 53). Mas é Moralejo Álvarez (1993, p. 83) quem estranha, pela primeira vez, que apenas se mostre um dos dois conselheiros supliciados, com invulgar dignidade para um assassino, admitindo ver ali a morte metafórica do rei.

²⁰ Sobre este assunto, leia-se Torres Sevilla-Quñones de León e Galván Freile, 1995, pp. 22-29.

do século XX, contribuiu para a efabulação romântica da lenda em torno dos túmulos, ao pretender ler na inscrição o “*comovente, doloroso e supremo adeus: Até a fim do mundo*” (p. 71). Bem diferente é a leitura de Reinaldo dos Santos (1924), que propõe “*o princípio (A) e o fim do mundo*” (p. 89). Já António de Vasconcelos (1928, pp. 123) decifra o letreiro como “A(qui) E(spero) A FIN do MU(n)DO”, secundado, mais tarde, por Ferreira de Almeida (1991, p. 262). Outra variante é ainda avançada por Mário Barroca (2000, II, 2), ao transcrever o dístico por “Que é o fim do mundo” (p. 1746).

Apoiado na tradição literária alcobacense, Luís Afonso (2003, p. 56) recupera a proposta de Natividade mas interpreta-a de outra forma: na verdade, a inscrição combina o esquema da sucessão das Idades do Homem com o esquema das Idades do Mundo, seguindo um modelo narrativo corrente na época. Pela forma como aqui é mostrado, esse fim do mundo, a que corresponde a morte, assume uma dimensão “triplamente auto-referencial” (Afonso, 2003, p. 52). António de Vasconcelos (1928, p. 123-124) havia já assinalado a primeira dessas referências: a preparação para o derradeiro rito de passagem implicava receber os últimos sacramentos, como registado no facial oposto da arca, sob a égide do próprio S. Bento²¹ que, na pequena edícula entre as duas cenas, assiste à Boa Morte do rei (Fig. 28). Mas o esquife patente neste nicho alude também ao monumental jacente régio e, ainda, ao verdadeiro cadáver, mais tarde depositado no interior do túmulo.

Recuperando a disposição primitiva das arcas, Vieira da Silva (2000, p. 370; 2003, p. 72-76) estabelece um paralelo entre o jacente amortalhado que fecha a Roda da Vida do sarcófago à esquerda, e a representação de Cristo no Calvário do sarcófago à direita. Sacrifício supremo, que redime a Humanidade do pecado dos Primeiros Pais, a ele se reportam Adão e Eva, que, emoldurando a rosácea, contemplan os momentos auspiciosos e os reveses da Fortuna na vida do rei. Quanto à polissémica legenda, ela é entendida pelo autor num sentido escatológico, que reenvia o observador para o túmulo da dama, desta feita para o facial dos pés, onde uma outra composição circular nos mostra o Juízo Final. Assim, não só D. Pedro se mimetiza com a figura do Cristo-Juiz, como D. Inês se equipara ao Cristo-Redentor, já que, também ela, foi mártir por amor ao *homem*. “Mulher «comemorada» pelo amor”, na feliz expressão de Joana Ramôa Melo (2012, p. 367), assim a quis perpetuar o agente “activo” desse amor, verdadeiro protagonista da história que a mitificou como heroína “passiva”. A referência ao quadro do Juízo Final ganha ainda mais força se também nós identificarmos o casal nele representado, do lado direito

²¹ O mérito de tal identificação deve-se a Vieira da Silva (2000, pp. 368-369; 2003, p. 69).

das muralhas da Jerusalém Celeste, como Pedro e Inês, espectadores confiantes na sua própria salvação e no reencontro definitivo que só poderá ocorrer no Paraíso (Fig. 29).

Se a Roda da Vida é, com efeito, excepcional em termos de originalidade e personalização, a Roda da Fortuna, inscrita no seu interior, em nada lhe fica atrás. Enquanto na tradição medieval esta imagética era constituída por uma única figura em diferentes posições, o exemplo alcobacense mostra-nos sempre um casal, retomando o pendor biográfico da Roda da Vida, que perde, contudo, o fulgor narrativo de cenas anteriores para se estilizar em “lírica coreografia” de personagens elevadas a alegorias de si mesmas (Moralejo Álvarez, 1993, p. 84). Na esteira do académico galego, que propôs a adequada designação de *rota fortunae amantium*, também Luís Afonso (2003, pp. 68-69) considera a Fortuna e o Amor indissociáveis nesta representação *sui generis*.

A sequência da leitura é a mesma do círculo exterior, pelo que se deverá iniciar no quadrante inferior esquerdo, onde encontramos o par sentado lado a lado não sem alguma estranheza, na medida em que ele pousa, receoso, a mão sobre o ombro dela, que inclina o tronco na direcção oposta. Uma primeira aproximação amorosa entre Pedro e Inês, se quisermos, que rapidamente evolui para a atitude mais cúmplice representada no “lóbulo” seguinte (Figs. 30-31). Apesar da mutilação – generalizada aliás – das cabeças, é notório o à-vontade com que o príncipe toma a mão da donzela na sua, como se a tivesse recebido por mulher, tanto mais que a posição dos dois se inverte – D. Inês está agora à direita de D. Pedro²². A intimidade dá, então, lugar à solenidade, que caracteriza o ápice da roda, onde Luís Afonso (2003, p. 73) vê um retrato oficial do casal (Fig. 32).

Figuram ambos em pose cerimonial neste apogeu efémero da sua Fortuna que é também sintomático do sucesso material: exibindo a dita *attitude royale*, e munido de espada e manto, D. Pedro partilha o trono com D. Inês, conforme sonhara. Mas a fase ascendente cedo termina. A Fortuna faz girar a roda e a Castro é a primeira a cair. Novamente à esquerda de um homem já envelhecido – que muitos autores identificaram como D. Afonso IV²³ – a figura feminina desequilibra-se do escano onde antes se sentava (Fig. 33). Pedro aponta na sua direcção, impotente face à desventura do casal. O seu desespero acentua-se à medida que os dois se precipitam em aparatosa queda, ilustrada

²² A imagem matrimonial é apenas contrariada, segundo Ferreira de Almeida (1991, p. 260), pelo facto de os esposos utilizarem as mãos esquerdas, quando o gesto convencional seria com as mãos direitas.

²³ Natividade, 1910, p. 73; Vasconcelos, 1928, p. 11; Machado, 1966, p. 53; Almeida, 1991, p. 260. Tentadora não só pela aparência vetusta, como pelo gesto acusativo ou já condenatório que dirige à dama, esta identificação deverá ser, no entanto, abandonada em prol da eficácia do esquema visual, garantida pela coerência na fixação da identidade das personagens, independentemente da alternância das suas posições.

pelo quinto nicho, de tal forma que, ajoelhando-se, leva as mãos à cabeça, transtornado pela angústia (Fig. 34). Por detrás dele, Inês assume uma postura tortuosa, encolhida e dobrada sobre si própria.

Na derradeira edícula, os amantes, subjugados pela Fortuna, cujas garras firmam os seus corpos, são a imagem da pura infelicidade: ele, ocultando ainda a face, parece recusar-se a encarar a crueldade do destino; ela, apoiando a cabeça sobre os braços e virando ligeiramente o rosto, ostenta uma expressão de dor indizível (Fig. 35). Volúvel e caprichosa, esta entidade é um ser híbrido, dúplice, mulher, na metade superior, de tronco desnudo e espinhaço saliente, erguendo os braços para o eixo da roda, enquanto a metade inferior nos mostra a carranca hirsuta, de traços grotescos e bocarra ameaçadora. A coluna vertebral torcionada é o elo de ligação, numa prefiguração de “pigocefalia” característica do imaginário demonológico da época. Mais do que hibridez ou gemação, a figura alcobacense personifica, a um só tempo, uma metamorfose, cujas fases sucessivas se mostram aqui como simultâneas (Moralejo Álvarez, 1993, pp. 85-86).

Excepcionalmente eloquentes, estas arcas são, ainda, rematadas por jacentes, imagens idealizadas de corpo inteiro, cujos atributos reiteram a tónica propagandística do conjunto feral, sublinhando a sacralidade da união entre D. Pedro e D. Inês. Um e outro são representados com manto e coroa real, particularmente significativo no caso dela, tanto mais que essa realeza é dignificada pelo baldaquino, notável exemplo de arquitectura miniaturizada, que não existe na campa do monarca²⁴ (Figs. 36-39). Ambos se fazem rodear da mesma corte celestial: quatro anjos amparam a cabeça e o corpo dos defuntos, enquanto outros dois, munidos de turíbulo, os incensam. Aos seus pés, figuram cães, marca do quotidiano frequente nas tampas sepulcrais. Junto da mulher, sustentam a construção de uma feminilidade de tom “doméstico”, como a caracteriza Joana Ramôa Melo (2012, pp. 155, 283-284), e do ambiente cortesão em que habita. Nos túmulos masculinos, falamos de lebréus, cuja codificação simbólica participa também da sua condição de fidalgos, não fosse a caça uma das actividades lúdicas e de adestramento da classe guerreira.

²⁴ Mais do que acentuar a legitimidade da sua condição régia, o baldaquino confere à defunta “uma aura de santidade”, no entender de Emídio Maximiano Ferreira (2013, p. 62). Juntamente com a presença dos anjos, é um dos elementos fundamentais de “sacralização” do jacente, como acontece nos túmulos da infanta D. Isabel e de sua avó, a rainha D. Isabel de Aragão, no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra, e no de dama desconhecida que se encontra no claustro da Sé de Lisboa. O que não santifica liminarmente estas personagens – nem mesmo a rainha, que, só mais tarde, virá a ser santa – como defendia Reinaldo dos Santos (1924, p. 85), para quem o baldaquino assume apenas uma função decorativa.

Se olharmos para os “moimentos” de Alcobaça como um todo que antecipa o túmulo duplo do século XV, os canídeos aludem à fidelidade conjugal, perpetuando a memória de um “bom casamento” (Oesterreicher-Mollwo, 1992, p. 69). Mas enquanto ele se mostra em pose convencional, segurando uma espada, ela adota uma “postura ambígua de etiqueta cortês”, nas palavras de Vieira da Silva (2003, p. 85), pois, ao invés de cruzar as mãos sobre o peito ou juntá-las em oração, porventura ostentando um livro, conforme a tradição dos jacentes de rainhas e nobres damas, parece ocupar-se com gestos galantes: a mão direita percorre uma conta do colar que traz ao pescoço, e a esquerda, enluvada, segura a luva da outra mão (Fig. 40)²⁵. Possível homenagem à graça e elegância daquela que “despois de ser morta foi Rainha” (III, 118), admitimos ainda ver nesta atitude uma manifestação de reverência, já que a bem-aventurada se prepara para o encontro com o Cristo-juiz, retirando a luva da mão direita em sinal de reconhecimento da sua autoridade divina.

Ditava a etiqueta de corte que, para cumprimentar um suserano, o cavaleiro retirasse a luva direita, segurando-a na mão esquerda ou prendendo-a à cinta, como prova de respeito e deferência. Na cultura medieval, o mais célebre protagonista deste gesto é Rolando, conforme descrito no poema épico homónimo, onde, já moribundo, oferece a luva direita a Deus (Gautier, 1872, est. 176-177). Desta forma, o sobrinho e paladino de Carlos Magno demonstra que a sua primeira e mais importante vassalagem é para com o Criador. A Ele se assimila, como novo cordeiro imolado, no seu propósito cruzadístico de redenção da Península Ibérica. A gesta carolíngia era conhecida entre nós, pelo menos desde o século XI, por via da tradição oral, depois fixada pela escrita, alcançando maior divulgação nas centúrias seguintes²⁶. De tal modo que a sua influência chegou mesmo à arte funerária: o túmulo de D. Rodrigo Sanches no Mosteiro de Grijó ostentava um

²⁵ Joana Ramôa Melo (2012, p. 224) assinala a raridade da representação deste adereço na tumulária medieval feminina, ocorrendo apenas num outro caso, anterior, o da rainha que tem também sepultura no panteão de Alcobaça – D. Urraca ou D. Beatriz –, onde surge com as mãos juntas sobre o ventre e de luvas calçadas. Fora de Portugal, Vieira da Silva (2005, pp. 80-81) lembra o jacente da condessa Sancha Muñiz, que já aqui referimos, com as mãos cruzadas segurando umas luvas. Também o túmulo leonês é decorado, no facial da cabeceira, com a cena do Calvário, o que sugere, mais uma vez, a ideia de martírio. No universo masculino, Francisco Nuno Ramos (1993, I, p. 202) referia o exemplo trecentista de D. Domingos Joanes, sepultado na Igreja Matriz de Oliveira do Hospital, cuja estátua jacente parece segurar um par de luvas ou, porventura, apenas a luva direita na mão respectiva, já que a esquerda firma uma espada.

²⁶ Como esclarecem Mário Martins (1983, pp. 357-362; 367-368) e João David Pinto Correia (1993, p. 91; 97-102; 128-133), a tradição oral reflecte-se em histórias, lendas e canções de gesta que irradiaram de Santiago de Compostela para o território português. É também a partir deste local privilegiado da Cristandade que nos chega o *Pseudo-Turpin*, importante recolha escrita de dados historiográficos e lendários de Carlos Magno e dos seus Pares, designadamente Rolando. O Mosteiro de Alcobaça conservava uma versão quase completa deste texto na sua biblioteca, reunida no Códice 334, de finais do século XII.

epitáfio, hoje perdido, que compara o bastardo de D. Sancho I ao herói de Roncesvales (Barroca, 2000, II, 1, pp. 812-822; Fernandes, 2010-2011, pp. 113-120).

Trata-se do caso invulgar de um leigo que não só é sepultado no interior de um espaço sagrado, à semelhança de D. Inês, como ainda no seu lugar mais restritivo, isto é, a capela-mor, a que só os bispos teriam então acesso (Silva, 2005, p. 55). E do mesmo modo que no sepulcro da nobre dama, mas sobretudo aqui, subjaz a intenção de glorificar a memória do defunto como mártir, desde o epitáfio à iconografia do único frontal visível e, ainda, ao próprio jacente, onde, pela primeira vez na tumulária portuguesa, figuram anjos²⁷. Já a analogia da Castro com o mítico Rolando não passa de mera suposição, possível e plausível, atendendo à originalidade dos temas representados no seu “moimento”, preterindo a Virgem, ou o santoral feminino, em favor de Cristo. Ou no túmulo do rei, em cuja rosácea a vemos lutar com um dos assassinos, prova de que não se resignou à morte, como lembra Carla Varela Fernandes (2004, p. 189)²⁸. A revelar-se correcta, contraria a imagem submissa da “linda Inês, posta em sossego” (III, 120), que se adivinha na inexpressão do rosto pétreo. Configuração eminentemente masculina, acentua, ao mesmo tempo, o desconhecimento da personalidade desta mulher, que a sua memorialização não permite elucidar, já que ela se torna “figura-objecto” (Ramôa Melo, 2012, p. 371), representante de interesses que a transcendem e expoente de virtudes, mais do que cristãs, cristológicas.

Teremos, pois, que entender o programa iconográfico dos túmulos no contexto do processo de legitimação da união de D. Pedro com D. Inês e da descendência do casal. Segundo Maria Helena da Cruz Coelho (2016), tal processo culmina na trasladação dos restos mortais da Castro para Alcobaça, encenada em “três coerentes actos” (p. 13): o solene cortejo da “mais homrrada trelladaçom, que ataa aquel tempo em Purtugal fora vista”, nas palavras de Fernão Lopes (1994, cap. XLIV, p. 201); a dignidade das exéquias, cujo sermão, proferido por D. João de Cardaillac, fundamenta na Sagrada Escritura a legitimidade do matrimónio secreto entre o herdeiro do trono português e a dama galega²⁹; e o monumento escultórico que materializa a tese política enunciada nesse ofício divino,

²⁷ Conforme assinalou Manuel Luís Real, segundo impresso inédito, policopiado, citado por Fernandes (2010-2011, p. 117).

²⁸ Admitindo que a comparação directa Rodrigo-Rolando-Inês deva ser um tanto matizada, sublinhando a natureza masculina/marital da memória construída para a dama, como nos sugeriu a Doutora Joana Ramôa Melo, após a leitura deste capítulo, e a quem agradecemos reconhecidamente.

²⁹ Importante contextualização histórica do “Sermão nas exéquias de D. Inês de Castro”, bem como sua tradução e comentário filológico, encontram-se em Coelho e Rebelo (2016).

consagrando a defunta como rainha e esposa de D. Pedro. Com efeito, a representação de D. Inês coroada e a proeminência da colocação do seu túmulo no interior da igreja do prestigiado mosteiro cisterciense – num acto de “pioneirismo feminino”, ainda que por iniciativa masculina (Ramôa Melo, 2012, p. 381) –, esperando pelo do rei, acentuam a veracidade dos factos históricos ou, pelo menos, a vontade de os reescrever.

Essa vontade só poderia concretizar-se em tão excepcional obra graças ao contributo dos monges brancos, a quem “deve o rei ter confiado a definitiva execução do seu plano” (Vasconcelos, 1928, p. 110), traduzido na pedra pelos escultores³⁰. Com efeito, Luís Afonso (2003, pp. 76-90) viria demonstrar, não só as semelhanças compositivas com o programa escultórico de outro mosteiro cisterciense, o de Celas, como a importância do *armarium* de Alcobaça para a realização do projecto iconográfico dos dois túmulos, em particular a cabeceira da arca de D. Pedro. Chamando a atenção, sobretudo, para um dos códices mais notáveis dessa biblioteca, o que incluía as já citadas *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha e o *Liber de Natura Rerum*, também da autoria do bispo hispânico. Se a primeira obra constitui o fundamento literário para o discurso das Idades do Homem plasmado na Roda da Vida, a segunda fornece-lhe o esquema visual, na medida em que é ilustrada por vários diagramas circulares³¹, um dos quais em forma de rosácea.

A originalidade do conjunto é, sobretudo, assegurada pela dupla figuração da Roda da Vida/Roda da Fortuna, *unicum* na tumulária medieval, mas dificilmente “uma realização sem par em toda a Europa”, como pensava Ferreira de Almeida (1991, p. 263), se considerarmos outros suportes. Voltando ao pergaminho, Moralejo Álvarez (1993, pp. 83-84) e Luís Afonso (2003, pp. 149-152) contrapõem-lhe o antecedente iluminado por William de Brailes, com os mesmos círculos concêntricos e idêntica personalização face aos modelos genéricos, embora de forma menos intencional que na testeira alcobacense. Redescoberta por Vieira da Natividade (1910), ela suporta a primeira versão da história dos dois amantes, afinal o ponto de partida do trabalho e efabulação dos diversos géneros literários, numa contaminação extensível depois às artes visuais.

³⁰ Sobre a autoria plástica, remetemos para estudiosos como Reinaldo dos Santos (1924, pp. 83-85), Émile Mâle (citado por Proença, 1927, pp. 621-622), Diogo de Macedo (1939, pp. 6-15), Lourenço Chaves de Almeida (1944, pp. 45-59), Francisco Ramos (1993, II, 457-475), Vieira da Silva (2000, pp. 371-372; 2003, pp. 76-77), Eduardo Duarte (2005, pp. 442-446), e Joana Ramôa Melo (2012, pp. 385-389).

³¹ Elizabeth Valdez del Álamo (2013) retoma a questão do círculo como imagem cognitiva e mnemónica, mas encara-a não tanto do ponto de vista dos monges alcobacenses, familiarizados com o discurso das Idades do Homem, mas do observador comum, cuja atenção incidiria na trágica história de amor.

O caso mais sintomático é-nos oferecido pela controversa legenda, que, entendida como promessa escatológica do reencontro apaixonado, “tem sido utilizada um sem número de vezes como título [e mote] de obras literárias e plásticas” (Sousa, 1999, p. 263). Mesmo a expressão “colo de alabastro” (III, 132), ou o consagrado epíteto “colo de garça”³², não poderão ser senão imagens sugeridas pela escultura tumular. E não fosse o jacente de verdadeira rainha quem se lembraria de ficcionar a cena da coroação? Não estaria Inês, afinal, prestes a oferecer a mão desenluvada ao juramento de *fidelitas* dos vivos para só então se reunir ao Criador? Atribuída a um escritor galego³³ contemporâneo de António Ferreira e Luís de Camões, a coroação foi um motivo de extraordinário sucesso na Europa, inspirando os grandes quadros que, lá fora, o Romantismo haveria de dedicar ao tema inesiano.

³² O epíteto terá sido, pela primeira vez, empregue – não em português, mas em castelhano – por Esteban de Garibay y Zamalloa (1571, 4, XXXIV, cap. XXXI, p. 826) no seu *Compendio historial de las chronicas y universal historia de todos los reynos de España*. Também Francisco de Macedo (2013, p. 28) já chamara a atenção para a origem plástica desta expressão, a propósito da efígie do sarcófago de Inês.

³³ Jerónimo Bermúdez em *Nise Laureada*, a segunda das duas tragédias inesianas que publicou em 1577.

II. A ICONOGRAFIA DAS SÉRIES RÉGIAS E A REPERCUSSÃO DO TEMA NA GRAVURA SETECENTISTA

Durante o longo hiato entre a representação escultórica e as primeiras representações gráficas, merece particular destaque a figuração de D. Inês ao lado dos reis e rainhas de Portugal, na série gravada por Melchior Tavernier em 1630 (Figs. 41-42)³⁴. Não tanto pela sua inclusão na lista de personalidades régias, até porque também D. Teresa Lourenço ali comparece, mas pelo facto de corresponder ao primeiro retrato que conhecemos da dama. Coroada, enverga um manto sobre o vestido de decote recto e colar de volta simples ao pescoço. Só o cabelo, caído em tranças, ao invés de oculto pelo véu e toucado, é que a diferencia da efigie tumular. Terá inspirado uma outra gravura, praticamente idêntica, publicada em 1703 num volume germânico sobre a história e a geografia do Reino português (Fig. 43). Desta feita, a Castro figura apenas ao lado de D. Constança Manuel, na condição de segunda mulher de D. Pedro. À semelhança do que acontece no manuscrito de Nicolau José Barbosa, da Biblioteca da Ajuda, datável do último quartel do século XVIII, onde se reproduzem os retratos das rainhas da série de Tavernier em gravuras aguareladas, incluindo D. Inês, aqui em meio corpo (Fig. 44)³⁵.

Seiscentista seria também o retrato pintado, outrora na posse dos Condes de Redondo, modelo de numerosas imagens inesianas, avulsas ou como ilustração de obras, que o Romantismo fez circular, a partir do desenho de José da Cunha Taborda³⁶, gravado por António José Quinto³⁷, em *Retratos, e elogios dos varões, e donas* (Fig. 45)³⁸. Mostra-nos uma jovem formosa com farta cabeleira adornada por pequenos laços. A gorjeira branca do vestido desdobra-se pelos ombros, porventura sinal de que nos afastamos já da austera moda filipina, dominante na primeira metade do século XVII (Silva, 1993,

³⁴ Da qual existem duas tiragens distintas, conforme esclarecem Soares e Lima (1947-1960, 3, pp. 55-56): uma pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal, a que tivemos acesso, de 47 gravuras distribuídas por três folhas sem qualquer texto, e outra, de 49 estampas integradas em fólhos com indicações biográficas.

³⁵ Sobre a autoria e datação deste códice, veja-se Buescu, 2013, pp. 292-296.

³⁶ Nomeado pintor régio e admitido na obra do Palácio da Ajuda, foi também responsável por outras decorações alegóricas de encomenda áulica. Taborda pintou ainda vários retratos, dedicando-se inclusivamente à miniatura e à escrita (Pamplona, 1988, pp. 265-266).

³⁷ Colaborador da Impressão Régia e da Casa Literária do Arco do Cego, Quinto foi um gravador de mérito, cuja produção gráfica é maioritariamente constituída por retratos (Soares, 1940, p. 506).

³⁸ Considerada a gravura original, seria particularmente difundida em Inglaterra, com base na reprodução de William Skelton, publicada por Adamson (1820) em *Memoirs of the life and writings of Luis de Camoens*.

p. 174). Ao peito, exibe uma medalha com a Cruz do Templo³⁹. Assim a reproduz Maurício José Sendim, colocando-a ao centro de todas as soberanas na insólita série régia de 1832 (Fig. 46). Deste ingénuo retrato, chegar-nos-ia, ainda, uma variante, mais discreta no penteado mas não no vestuário, cujo decote permite agora descobrir-lhe os ombros nus e o colar em volta do pescoço (Fig. 47).

Ao contemplar estas reproduções, evocamos, de imediato, um outro retrato pintado (Fig. 48), datável da mesma época, que terá servido de inspiração ao quadro dos Condes de Redondo, se não procederem ambos de um modelo, ibérico, comum. A retratada é D. Joana de Távora, mulher de D. Simão de Vasconcelos e Sousa, filho do segundo Conde de Castelo Melhor. As semelhanças são notórias: o busto representado quase de frente, com a cabeça ligeiramente voltada para a esquerda, o cabelo em grandes bandós, enfeitado com flores no caso de D. Joana, o vestido ajustado na cintura, de decote rendado sobre os ombros, com mangas golpeadas que deixam entrever a camisa branca. Tanto mais que até as feições do rosto sugerem um certo “ar de família”.

Na verdade, este género pictórico foi bastante difundido no decorrer do século XVII, como provam os retratos miniaturais de D. Luísa de Gusmão, atribuído a Felipe de Liaño⁴⁰, ou de dama desconhecida, também ele produto da escola espanhola seiscentista (Figs. 49-50). De pequeno ou grande formato, não passam de um reaproveitamento do arquétipo divulgado por Alonso Sánchez Coello⁴¹, e tornado célebre, em meados da centúria, por Diego Velázquez. Ao ponto de a pose cerimoniosa desses retratos de corpo inteiro, como o de D. Mariana de Áustria (Fig. 51), ter sido copiada, com pequenas variações da indumentária, na pintura ibérica: é o caso do retrato de D. Isabel Luísa (Fig. 52), onde encontramos novamente o mesmo penteado com laços e flores e o mesmo vestido de corpete rígido, mangas tufadas e decote pelos ombros. Tal modelo não se confinou à Península, internacionalizando-se na arte de corte a partir da versão do

³⁹ Cruz do Templo ou Cruz de Cristo, que não é mais do que uma derivação da primeira, utilizada como insígnia da Guerra da Restauração, em bandeira de fundo verde. Não podendo considerá-la como divisa pessoal de D. Inês, será, antes, um indício para a datação do retrato, que parece ter sido executado numa época de uso corrente daquele emblema. Confirma-o o facto de também D. Luísa de Gusmão, personalidade tão ligada à simbólica da Restauração, figurar com a mesma cruz ao peito numa litografia saída, em 1841, da oficina de Manuel Luís da Costa, segundo modelo seiscentista atribuído a José de Avelar Rebelo.

⁴⁰ Considerado um dos mais interessantes retratistas áulicos espanhóis do século XVI e inícios do XVII, Liaño ficou conhecido como “el pequeño Tiziano”, não só porque o seu uso da cor evocava aquele pintor veneziano mas também por se ter especializado nos pequenos formatos (Lassalle, 1981, pp. 51; 68-69).

⁴¹ Sob o patronato de Filipe II, Sánchez Coello desenvolveu o tipo de retrato que Anthonis Moro e Tiziano haviam introduzido na corte dos Áustria, combinando as correntes flamenga e veneziana. Tem sido apontado pela historiografia como mestre de Liaño (Turner, 1996, 27, p. 706).

holandês Dirck Stoop, autor do célebre retrato de D. Catarina de Bragança (Fig. 53), do qual se conhecem diversas reproduções gráficas nas colecções inglesas (Fig. 54).

Voltando ao quadro dos Condes de Redondo, o autor que, pela primeira vez, o reproduz, Pedro José de Figueiredo (1817), afirma ser este “de excellente pintura gothica em taboa” (cap. D. Ignez de Castro). Não só a estética como o suporte descritos parecem não condizer com a moda da indumentária ali representada. Se recorrermos ao vestuário como critério de datação, teremos de considerar seiscentista ainda o retrato de Inês que ilustra uma tradução inglesa d’*Os Lusíadas* de 1880 (Fig. 55)⁴². Nele, figura o busto quase frontal de uma mulher, já não menina, cuja cabeça emerge do traje sóbrio ao gosto espanhol da época de Filipe II. Neste caso, cremos ser a recusa da moda então vigente uma forma de datação, procurando o gravador remeter para um passado que mal domina. Observação igualmente válida para outra imagem finissecular (Fig. 56), reproduzida na obra *Idyllios dos reis*, que nos mostra uma dama quase de perfil, de véu na cabeça, vestido “afogado” e cruz ao peito. Recriação fantasiosa do traje medieval, pouco ou nada deve ao modelo alcobacense, num distanciamento tão mais evidente quando comparamos as feições do rosto, delicadas na pedra, grosseiras no papel.

A fantasia perdura numa outra figuração oitocentista de Inês, a três quartos, de costas voltadas para o observador, e cabeça inclinada, revelando o arrebatamento que os olhos, demasiado grandes para o tamanho da face, traduzem com convicção (Fig. 57). O vestuário faz lembrar, de novo, modelos do século XVII, ao mesmo tempo que surpreende pelos adereços práticos, funcionais: o lenço ao pescoço, esvoaçante, o pano no cabelo, em jeito de coifa, mas preso com um nó e caído sobre costas, e a banda a tiracolo, porventura ligando-se a uma bolsa – ou à bainha de uma espada?

Nos antípodas destes retratos está o da galeria real na antiga “sala de bilhar” do palácio da Quinta da Regaleira (Figs. 58-59). De perfil, sobre fundo de ouro, descobrimos uma Castro celebrada pela sua beleza de donzela, de traços refinados, cabelo claro e solto adornado por grinalda de pérolas, vestimenta sóbria epocal e colar de pedraria ao peito. Foi Jorge de Matos (1998) quem identificou os monarcas das várias linhagens dinásticas que percorrem as sancas parietais deste espaço renomeado “sala dos reis”. Dos vinte e quatro retratados, apenas quatro são mulheres, estrategicamente colocadas no centro de

⁴² Conta o seu tradutor, Robert Ffrench Duff (1880, p. 428), que o retrato foi originalmente gravado para uma obra do falecido Marquês de Resende, que nunca chegou a ser publicada.

ambos os lados da galeria. Mas ao contrário de Isabel de Aragão e Filipa de Lencastre, nem Inês nem Luísa de Gusmão usam coroa.

Rainha póstuma, compreender-se-ia a ausência do atributo na “mísera e mesquinha”, mas como explicar então que a esposa do Restaurador se ache destituída de coroa? Tal opção terá de ser entendida à luz do mesmo ideário que despromoveu os soberanos bragantinos a meros regentes e excluiu o Cardeal D. Henrique e os Habsburgos espanhóis. Segundo Manuel Joaquim Gandra (2014), o responsável pela configuração actual da Quinta da Regaleira, António Augusto Carvalho Monteiro, foi “convicto adepto sebástico” (p. 234). Assim, e de acordo com este programa “gnóstico-nacional” (Adrião, 2013, p. 174), delineado pelo proprietário e Luigi Manini em 1907, não haveria lugar para o Cardeal ou os Filipes, ilegítimo o primeiro, usurpadores os segundos. Encerrado o ciclo monárquico com o Desejado, cumpre-se a profecia do interregno identitário nacional, a partir de D. João IV, que abdicou da coroa em favor de Nossa Senhora da Conceição, investindo-a soberana de Portugal⁴³. Fica, no entanto, por esclarecer a escolha de Inês para figurar ao lado da Rainha Santa e de duas rainhas mães de novas dinastias. Podemos apenas supor que Carvalho Monteiro nela reconheceria um dos mitos fundacionais da cultura pátria, anterior ao próprio Sebastianismo, numa época em que emergia o Saudosismo e se discutiam as idiossincrasias nacionais.

Ainda a propósito da retratística, valerá a pena considerar a hipotética representação da Castro na Genealogia que o Infante D. Fernando encomendara, em 1530, a António de Holanda e Simão Bening, desde o “tempo de Noe, atte ho delrei dom Emanuel seu pai” (Góis, 1566, 2, f. 33). De acordo com a reconstituição de António de Aguiar (1962, pp. 109-113), o fólio parceiro do 12º deveria incluir o que a este falta para formar a terceira tábua do tronco de Portugal (Fig. 60). Ora, num dos ramos daquele fólio figura D. Beatriz, filha de D. Inês de Castro, e respectiva descendência, de Leonor de Aragão até Leonor de Portugal, esposa de D. Duarte, pelo que a linha genealógica teria de recuar à geração de Pedro e Inês, representados no fólio seguinte. Acresce que também Fernando o Católico, avô materno do Infante D. Fernando, tinha sangue português pela mesma D. Beatriz, ligando-se aquele rei de Aragão e Castela a D. Pedro de Portugal. Seja pelo vínculo paterno ou materno do encomendante, o par desafortunado que aqui nos ocupa integraria seguramente este fólio conjectural, desaparecido ou nunca realizado, da obra, não terminada. Na ausência de qualquer retrato iluminado, podemos apenas supor

⁴³ Para uma explicação mais detalhada deste assunto, denso e complexo, leia-se Gandra, 2014, pp. 201-216.

a sua importância histórica no contexto do primeiro terço de Quinhentos, naquela que teria sido a primeira imagem da Castro depois dos monumentos funerários de Alcobaça.

Foi preciso esperar, como vimos, quase trezentos anos para que D. Inês de Castro se converta de novo em matéria artística. A personagem não se autonomiza ainda como tema nas representações gráficas que o século XVII começou a produzir, designadamente as séries régias, onde não é mais do que a segunda mulher de D. Pedro numa catalogação dos monarcas e suas consortes. Pontuais mas não inconsequentes, os retratos que dela vão surgindo interessariam, mais tarde, à ilustração oitocentista, refundindo modelos, ora escultóricos ora pictóricos, e modos de trajar. O ponto de viragem no tratamento do assunto parece dar-se, pois, fora de Portugal, com a gravura francesa de inícios dos anos de 1700, ilustrativa dos acontecimentos históricos mais ou menos fantasiados.

Excepcional é, por isso, o conjunto de gravuras em madeira que introduzem cada um dos actos da tragédia de António Ferreira, na sua primeira edição, publicada em 1587⁴⁴. Toscas e de fraca qualidade, como a restante produção xilográfica quinhentista, representam as várias personagens do drama, minuciosamente descritas por Adrien Roig (1971, pp. 47-55), no importante estudo que dedica à obra de Ferreira. A encabeçar o primeiro acto, teríamos, não o infante, como sugeriu Júlio de Castilho (1875, p. 250), mas o seu secretário, de perfil, envergando capa curta, calções tufados, chapéu de pluma e espada à cinta (Fig. 61). Embora a peça comece com um monólogo do príncipe, Roig justifica tal atribuição com o facto de a figura reaparecer no início do quarto acto, onde D. Pedro não participa. Nesse contexto, tratar-se-á de um conselheiro do rei, do mesmo modo que o secretário é um conselheiro do infante.

Abrem o segundo acto duas personagens masculinas: à direita, D. Afonso IV, munido de coroa e ceptro, à escala da sua dignidade real, dirigindo-se a um dos ministros, à esquerda, figura mais pequena, cujas dimensões revelam bem a condição de vassalo (Fig. 62). O terceiro acto é ilustrado pela trágica heroína que dá o nome à peça, de cabelos soltos e expressão distante, segurando uma flor (Fig. 63). No quarto acto, regressam o rei e a primeira personagem, encarnando agora o presumível conselheiro, com a diferença de que D. Afonso IV dá as costas ao seu interlocutor (Fig. 64), devido à repetição invertida

⁴⁴ Escrita entre 1553 e 1556 (Roig, 1983, p. 79), a primeira encenação histórica dos amores de Pedro e Inês, que viria a inspirar a *Nise lastimosa* de Bermúdez, só foi publicada após a morte do poeta. A primeira edição, de 1587, saiu anónima e andou perdida durante algum tempo, pelo que só a partir da segunda metade do século XX teve alguma divulgação nos nossos estudos literários. A segunda edição, inserta nos *Poemas lusitanos*, que o filho de António Ferreira compilou em 1598, é considerada o “produto de uma reelaboração conscienciosa e definitiva do autor” (Soares, 1984, pp. 275-276), da qual não se conhecem ilustrações.

da imagem e não a uma intenção explícita do gravador. A última parte da tragédia mostramos o infante, do lado esquerdo, num figurino em tudo semelhante ao do secretário-conselheiro, não fosse o manto prolongado até aos joelhos, e a postura idílica de quem aproxima as flores do rosto, visto de perfil (Fig. 65). Acompanha-o, do lado oposto, o mensageiro, de aspecto jovem e algo desajeitado.

Não só a atitude estranha do infante no derradeiro acto da tragédia, como a incoerência na representação de algumas personagens, se deve à utilização destas imagens enquanto figuras-tipo na ilustração de outros textos dramáticos dados à estampa no século XVI. Em Portugal, o caso mais sintomático corresponde à segunda edição das obras de Gil Vicente, saída em 1586 do prelo de André Lobato, que colaboraria nesse ano com Manuel de Lira (Anselmo, 1926, pp. 223-224), o responsável pela primeira impressão e publicação da *Castro*. Assim, D. Afonso IV é o rei Lisuarte no *Auto do Amadis de Gaula*, o infante o próprio Amadis, mas também o fidalgo no *Auto da Barca do Inferno*, ou o duque no *Auto da Terceira Barca* (Figs. 66-67)⁴⁵. É curioso verificar que todos eles e até os príncipes de outras obras vicentinas, quando representados a três quartos e não de perfil, seguram o mesmo ramo à altura da face, atributo que parece caracterizar o noivo ou pretendente da peça. Mas é o figurino de D. Inês o mais reproduzido no *corpus* do dramaturgo, aplicado sempre à mais graciosa das personagens femininas (Fig. 68).

Concebidas para tipificar homens e mulheres da vida real nos trajes da época, estas figuras terão sido maioritariamente importadas das oficinas de impressão espanholas, conforme sugere Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922, p. 64). E divulgadas entre nós por tipógrafos como o francês Germain Gaillard, que, estabelecido em Lisboa a partir de 1519, imprimia para os dois países. Comparem-se as ilustrações de uma edição de *Amadis de Gaula*, dada à estampa em 1526 na oficina sevilhana do alemão Jacob Cromberger – também ele activo em Portugal (Deslandes, 1881, p. 7; Hazañas y La Rúa, 1945, pp. 79-80; 113) – com as gravuras, escassas mas detalhadas, da *Cronica llamada el triunfo de los nueve preciados* que Gaillard publica em 1530 (Figs. 69-70). São notórias as afinidades formais, reveladoras da circulação de modelos gráficos dentro da Península,

⁴⁵ Localizámos, ainda, esta figura-tipo nos frontispícios da *Prática dos Compadres* de António Ribeiro Chiado, impressa em Lisboa na oficina de Germain Gaillard, já sob a égide do seu novo proprietário, António Gonçalves (Ramos, 2014, pp. 37-39), do *Auto dos Dois Ladrões* escrito por António de Lisboa, do *Auto de Florença* de João Escobar, dedicado, em 1561, ao jovem rei D. Sebastião, e do *Auto da Bela Menina* de Sebastião Pires, entre outras peças anónimas de inspiração vicentina.

cuja rudeza e uso repetitivo nos dizem tanto da sua popularidade, como do sentido de objecto de consumo corrente (Checa Cremades, 1988, pp. 191-193).

Assim, pudemos localizar versões anteriores da gravura que introduz o acto terceiro da tragédia de António Ferreira. A mulher de cabelos esvoaçantes não é senão uma das chamadas “figuras factótum”, características dos tão apreciados *pliegos sueltos*: encontramos-la, por exemplo, em diferentes edições da célebre *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Figs. 71-72)⁴⁶. Quanto ao pormenor da flor, parece remontar aos primeiros anos de 1520, usada como atributo de uma das personagens femininas das *Coplas del huevo* de Rodrigo de Reinosa (Fig. 73). Foi de tal modo reaproveitado que, no cancionero impresso por Juan Cromberger em 1535⁴⁷, não só uma das damas como o fidalgo diante dela surge com o ramo de que falávamos há pouco (Fig. 74). Não surpreende, por conseguinte, deparar com imagens semelhantes, além de outras de conteúdo narrativo, nos romances populares inesianos editados em Espanha já no período setecentista.

Antes da literatura de cordel espanhola, foi a crónica francesa que primeiro ilustrou o episódio inesiano, no compêndio de história de Portugal que Jean Maugin de Richebourg dedica, em 1699, a D. Luís Álvares de Castro, segundo Marquês de Cascais, sétimo Conde de Monsanto e embaixador extraordinário na corte de Luís XIV. O autor consagra um capítulo a cada soberano, desde Afonso Henriques a Pedro II, acompanhado por uma pequena gravura. A do Cruel não é, como as restantes, uma alegoria às conquistas militares ou à acção legislativa, que varia entre cinco imagens genéricas, utilizadas de forma repetida ao longo da obra. Pelo contrário, regista um acontecimento concreto, em que o monarca, ainda infante, não está sequer presente, muito embora venha a produzir nele uma reacção violenta e exacerbada, extensível aos primeiros anos do seu reinado: o assassinio da Castro (Fig. 75). Num vestíbulo que descobre, ao fundo, o terraço sobre o jardim, Inês é abordada por três guardas com os punhais já em movimento, erguendo os braços em atitude aflitiva, perante o olhar impotente do cão.

Não será por acaso que, à excepção da estampa dedicada a D. João IV, apenas a de D. Pedro I é individualizada, destacando-se das demais pelo tom pessoal e trágico.

⁴⁶ Escrita por Fernando de Rojas nos últimos anos do século XV, a peça tornou-se um autêntico êxito literário não só em Espanha como também na restante Europa. As primeiras edições saíram da oficina sevillhana dos Cromberger, cujas figuras foram reaproveitadas pelo tipógrafo florentino estabelecido em Burgos, Juan de Junta. Esta série xilográfica manter-se-á em uso, pelo menos, até à época do filho, Felipe de Junta, no decénio de 1570, se não for ainda posterior (Fernández Valladares, 2012, pp. 98-99).

⁴⁷ *Espejo de enamorados. Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores*. O único exemplar conserva-se na Biblioteca Nacional de Portugal (Rodríguez-Moñino, 2012, pp. 128-129).

Afinal, Maugin de Richebourg não fez mais do que personalizar a obra para a casa dos Castro, convertendo o prólogo epistolar em panegírico, destinado a D. Luís, e, sobretudo, ao pai, antes dele, enviado a Paris em missão diplomática pelo rei Restaurador. Ambos descendentes de D. Álvaro Pires de Castro, irmão de D. Inês, filho ilegítimo de Pedro Fernandes de Castro, além de neto, pelo lado materno de Sancho IV de Castela e, pelo lado paterno, trisneto de Afonso IX de Leão. Nessa *épître*, o autor alude à filiação dos Marqueses de Cascais nas casas reais de Castela e Leão, e, ainda, de Portugal⁴⁸. Poderia a imagem ir além do texto na tentativa de tornar o caso mais digno de pena, com o intuito de enaltecer tão antiga e ilustre linhagem?

Logo no ano seguinte, Jacques Le Quien de La Neufville publicava, também em Paris, uma *Histoire générale de Portugal*, dedicando, não uma, mas duas vinhetas ao episódio inesiano, cada qual servindo de cabeçalho aos capítulos sobre D. Afonso IV e D. Pedro I (Figs. 76-77). Ilustrações que Bernardo Xavier Coutinho (1946, I, pp. 79-80) atribuiu a Louis Simonneau⁴⁹, autor da maior parte das gravuras reproduzidas no primeiro volume da obra do historiador francês. À semelhança da imagem que acabámos de ver, a primeira cena parece inspirar-se n’*Os Lusíadas*, captando o momento em que os brutos matadores se encarniçavam contra Inês brandindo as espadas (III, 132). Na verdade, a referência será mais narrativa do que lírica, uma vez que o texto remete para o *Epitome de las historias portuguesas* de Manuel de Faria e Sousa (1628).

A par de Juan de Mariana⁵⁰, também citado por Le Quien de La Neufville, o autor português manter-se-ia como a grande autoridade sobre Inês de Castro nos séculos XVIII e XIX (Sousa, 2005, pp. 154-155), não só por via dos seus relatos históricos, mas sobretudo do exaustivo comentário à epopeia de Camões. Sob a chancela do historiador, nele se assimila a cerimónia da coroação, numa liberdade apenas ousada pela tragédia

⁴⁸ Supomos que por via de D. Isabel da Cunha, mulher de D. Álvaro de Castro, primeiro Conde de Monsanto, neta, pelo lado paterno, do Infante D. João de Portugal, um dos filhos de D. Pedro e D. Inês. Como o segundo Conde de Monsanto morreu sem descendentes, tornou-se a irmã, D. Joana de Castro, herdeira desta casa. Da união com D. João de Noronha, neto, pelo lado paterno, de um bastardo de Henrique II de Castela casado com D. Isabel de Portugal, filha de D. Fernando, viria a nascer o terceiro Conde de Monsanto, D. Pedro. Este passaria a usar o apelido Castro, assim como todos os sucessores da casa de Monsanto, conforme estipulado pelo seu primeiro titular (Sousa, 1745, XIII, pp. 862-864).

⁴⁹ Irmão do também gravador régio Charles-Louis Simonneau, *le Jeune* dedicou-se, quase exclusivamente, à reprodução de pinturas dos seus contemporâneos. Em 1706, foi recebido como académico, pelo retrato gravado de Martin de Charmois, a partir da tela de Sébastien Bourdon (Bellier de La Chavignerie & Auvray, 1882-1885, II, p. 509).

⁵⁰ Através da sua *Historiae de rebus Hispaniae* (1592), Mariana foi, em finais do século XVI, o maior divulgador dos trágicos amores na Europa. Tal ficou a dever-se à publicação inicial da sua obra em latim, só mais tarde traduzida para espanhol e inglês (Sousa, 2005, p. 82).

espanhola, e que, antes dela, Faria e Sousa (1639, I, 2, p. 175) transmitia à Europa. Ao contrário dos cronistas anteriores, como Duarte Nunes de Leão (1600), outra das fontes do francês, o crítico camoniano cede à mitificação dos factos, reclamando uma apoteose que D. Pedro mal esboçara ao fazer coroar a estátua jacente de D. Inês.

É esse acontecimento que a segunda vinheta reproduz num ambiente ao estilo Luís XIV, ocorrido, de acordo com Le Quien de La Neufville (1700, I, p. 220), na Igreja do Mosteiro de Santa Clara em Coimbra. O artista terá aproveitado para representar aqui dois momentos distintos, mas sequenciais: de uma lado, a exumação do cadáver de Inês, e, do outro, a coroação propriamente dita. Com efeito, à direita, duas figuras na sombra ocupam-se do túmulo em primeiro plano, dele retirando o féretro, por ordem de D. Pedro, que, mais atrás, parece dirigir a operação. Ordena, de seguida, que o corpo seja colocado num trono, reservando para si o lugar ao lado da amada. Mas o monarca não se senta na cadeira: de pé, em segundo plano e pose enfática, assiste à homenagem do cortesão que se ajoelha aos pés desta rainha morta.

Esclarece o texto que, em reconhecimento da realeza da Castro, quis, ainda, que os nobres do Reino beijassem, não a mão da defunta, mas a orla do seu vestido. Quanto a nós, parece-nos extremamente revelador que uma das primeiras histórias de Portugal publicadas em língua francesa, numa perspectiva de plena autonomia nacional, e não dissolvida no quadro da história de Espanha, venha servir-se da figura de D. Inês para ilustrar os capítulos referentes aos dois monarcas que intervieram no seu destino. Tal escolha acaba por resumir a importância de ambos ao papel que desempenharam no trágico caso, o primeiro fazendo dela mártir, o segundo projectando-a na esfera do mito.

As representações gráficas setecentistas privilegiaram, no geral, a cena da morte como ilustração de compêndios de história, edições d'*Os Lusíadas*, ou mesmo romances e tragédias inesianas. Exemplo disso é a gravura do Canto III na edição camoniana de Louis-Adrien du Perron de Castera, publicada em 1735 (Fig. 78). Num fundo de paisagem, três assassinos surpreendem a dama indefesa, empunhando as espadas e preparando-se para dar cumprimento à sentença régia. Na outra margem do curso de água, porventura o Mondego, três ninfas presenciam a cobarde emboscada, numa eloquência de gestos que exprimem consternação, angústia e horror. Desenhada por Robert-François Bonnart e gravada por Jean-Baptiste Scotin, esta ilustração, agora invertida, surge, ainda, na edição que Pedro Gendron deu à estampa em 1759 (Fig. 79).

A ideia de surpresa, de uma morte inesperada que não procede, portanto, do encontro com o rei, torna-se também evidente noutra gravura setecentista de origem desconhecida (Fig. 80). Motivo que explica não só a ausência de D. Afonso IV, como ainda das crianças, principal argumento da súplica que Inês dirige ao avô dos seus filhos. Mais uma vez, o Bravo faz-se representar pelos três conselheiros, neste caso, soldados, armados de punhais, que interrompem a *toilette* da Castro. Sentada, ela só tem tempo de erguer os braços em aflição enquanto outra mulher, de pé, se prepara para fugir na direcção oposta. Seria esta personagem a ama, confidente de Inês que António Ferreira e Jerónimo Bermúdez incorporam nas suas tragédias? Ou Violante, a criada em *Reynar despues de morir* de Luis Vélez de Guevara? A julgar pelas mantilhas que as duas mulheres usam, a origem da gravura parece-nos mais hispânica do que lusa.

Logo em meados do século XVI, Ferreira apresentava novas personagens, imaginárias mas funcionais⁵¹, que os escritores espanhóis assimilam, dando-lhes, por vezes, nome, e acrescentando, ainda, personagens reais, embora em circunstâncias historicamente impossíveis⁵². Donde resulta a introdução de um motivo de violência bem espanhol – o ciúme, associado à vingança do pretendente desprezado (Sousa, 2005, p. 115) – que, no caso da tragédia de Luis Mejía de La Cerda, anula, quase por completo, a razão de Estado: é uma personagem fictícia, D. Rodrigo, apaixonado não correspondido de Inês, que persuade o rei a ditar a sentença de morte da dama, encarregando-se ele próprio de a executar, não sem antes tentar, uma última vez, fazê-la ceder. Mais popular será o impulso do ciúme em Guevara, feminino e subtil, pois D. Branca, ofendida na sua dignidade, vinga-se, revelando o casamento secreto do infante e da Castro. No entanto, acaba por reconhecer que a rival não tem culpa do seu infortúnio e opõe-se ao plano de matar Inês, que, consumado, não altera a sua decisão de regressar a Navarra, respeitando a dor do príncipe (Álvarez Sellers, 1996, pp. 213-215).

Ambas as versões terminam, previsivelmente, com a coroação de Inês, dama castelhana que, na morte, se torna rainha de Portugal. Escrevendo em plena união das

⁵¹ Para além da ama, falamos do secretário de D. Pedro e do mensageiro, incluídos, não sem algumas diferenças, nas duas edições da tragédia.

⁵² Referimo-nos, por exemplo, a D. Fernando, herdeiro do trono que, na obra de Mejía de La Cerda (1612), se apaixona por Inês sem saber quem ela é, ou a D. Branca, infanta ultrajada, na peça de Guevara (escrita por volta de 1627, mas publicada em 1652), com quem D. Afonso IV casara o filho em Navarra, após a morte de D. Constança. Não só D. Fernando não teria idade suficiente para o comportamento que La Cerda lhe atribui, como D. Branca, princesa de Castela, e não de Navarra, terá sido, na verdade, a prometida de D. Pedro em criança, antes ainda de Constança Manuel. O casamento não chegou a consumir-se e a infanta foi reenviada à procedência (Menino & Sousa, 2012, p. 220).

coroas ibéricas, sob o domínio de uma dinastia castelhana, não surpreende, pois, que os dois autores confundam a origem da Castro com a corte à qual estava ligada. Construída à maneira espanhola, mas por mão francesa, chega-nos a primeira obra inesiana de repercussão europeia imediata (Sousa, 2005, p. 157). Publicada anonimamente em 1688, mas atribuída a Jean-Baptiste de Brilhac, *Agnes de Castro, nouvelle portugaise* retoma o motivo do ciúme, despertado numa nova personagem, Elvira, rival de Inês e irmã de Álvaro Gonçalves, cujo amor pela Castro é também desprezado. Nova é ainda a postura do príncipe e da aia, adequada aos princípios morais da época: se ele apenas se declara a Inês quando viúvo, ela cede com dificuldade porque não esquece a amizade de Constança. Apesar da sobreposição do sentimentalismo ao ímpeto da paixão, o romance de Brilhac divulgou a tradição do teatro espanhol em França, inspirando a obra que, mais do que *Os Lusíadas*, daria a conhecer à Europa a história de Inês de Castro.

Falamos da tragédia de Antoine Houdar de La Motte (1723), que inaugurou a tradição dramática inesiana para lá dos Pirinéus. O seu autor adapta a lenda peninsular e compõe uma intriga em que uma madrasta sem piedade envenena a doce Inês, modelo de virtudes que pedia o século XVIII⁵³. Estamos perante um gosto muito francês: a violência brutal da espada é substituída pela violência subtil do veneno (Olivares Vaquero, 1989, p. 282). A obra foi um verdadeiro êxito teatral, graças à cena do segundo encontro de Inês com o rei, onde se faz acompanhar dos filhos, que desempenham um papel decisivo⁵⁴. Acabaria por fixar elementos fundamentais no tratamento do assunto, não só ao nível da tragédia, mas também da ópera e do bailado. A ponto de se tornar o grande veículo de difusão dos amores inesianos, como esclarece Maria Leonor Machado de Sousa (2005, p. 179), numa altura em que a epopeia de Camões apenas tinha sido traduzida, sem grande projecção, para espanhol, latim, inglês e italiano. Muito embora as edições camonianas se tenham multiplicado na segunda metade de Setecentos, confirma-o o facto de as primeiras obras dramáticas apresentadas na Holanda, Itália, Alemanha e Rússia incluírem a morte por envenenamento da heroína, indelével contributo de La Motte.

⁵³ La Motte retoma o motivo do ciúme em Guevara, mas retira qualquer altivez à infanta desprezada, que acaba por tentar salvar Inês, para introduzir uma nova personagem vingativa. É a rainha, mãe de Constança e segunda mulher de D. Afonso IV, que leva até às últimas consequências a reparação da afronta à princesa sua filha: antecipando a piedade do rei perante a ternura das crianças, nascidas daquele casamento secreto, esta rainha-madrasta toma nas suas mãos a tarefa de matar a Castro.

⁵⁴ O êxito deveu-se mais à representação teatral, onde os críticos destacam o dramatismo da derradeira entrevista com o rei, do que aos méritos literários da obra. Proporcional ao sucesso foi também a polémica, suscitando a publicação de numerosos folhetos e paródias (Cornil, 1952, pp. 88-89; Sousa, 2005, p. 189).

Um dos críticos da tragédia, Jean-François de La Harpe, foi o responsável pela segunda tradução francesa d'*Os Lusíadas* em 1776, juntamente com Nicolas-Gabriel Vaquette d'Hermilly. Conhecendo as obras de La Motte e do épico português, resulta, por isso, insólita a gravura que ilustra o Canto III desta edição (Fig. 81), rejeitando quer o veneno quer a espada como causas da morte de Inês. Nela se representa uma execução em praça pública, com a multidão de olhos postos no carrasco, preparado para dar cumprimento à sentença régia sobre um cadafalso armado. Prostrada e vendada, a mulher não está sozinha em cima do estrado, já que a ama, ou governanta – personagem na *Inês de Castro* de La Motte –, trouxe os dois filhos para se despedirem da mãe. Tal como as restantes ilustrações, é atribuída a Charles-Dominique-Joseph Eisen (Cohen & Ricci, 1912, p. 200), conhecido pela pródiga quantidade de desenhos e estampas que realizou para os editores do seu tempo, onde se conta o célebre frontispício do *Essai sur l'Architecture* de Laugier com a representação da cabana primitiva⁵⁵.

Quanto à gravura que aqui nos ocupa, não será porventura alheia ao contexto sociopolítico que então se vivia em França, à beira de uma ruptura com o Antigo Regime: a execução pública vinha sublinhar o peso da razão de Estado, que parece justificar a solução drástica, fazendo da Castro exemplo da actuação despótica do rei como garante da ordem social estabelecida. Mais evidente é o valor teatral da cena, que se desenrola num estrado, em redor do qual se adensa uma multidão de espectadores, oriundos das diferentes classes desta sociedade tripartida, assomando, ainda, das varandas transformadas em camarotes. Entre as altas personalidades, reconhecemos D. Afonso IV, em lugar de destaque no balcão do lado esquerdo, verdadeira tribuna de honra, contemplando desapaixadamente o desfecho inevitável, em contraste com a atitude piedosa que a tradição tanto histórica como literária lhe atribuem.

Não deixa de ser curioso verificar que, de todos os dados históricos contemporâneos dos acontecimentos⁵⁶, a morte por degolação foi o único que a literatura e a própria crónica desprezaram. Afinal, “é mais emocionante e adequado a um episódio tão sentimental que a vítima caia trespassada pelas espadas de inimigos impiedosos do

⁵⁵ Embora se tenha notabilizado como vinhetista e ilustrador, Eisen deixou um considerável número de pinturas, tornando-se, graças à protecção de Madame de Pompadour, pintor e desenhador régio, para além de professor na Académie de Saint-Luc (Turner, 1996, 10, pp. 118-119; Bénézit & Busse, 1999, 5, p. 73).

⁵⁶ Para além da narrativa esculpida na pedra, referimo-nos a duas notícias do século XIV, parcas e fragmentárias: a primeira, incluída no *Breve Chronicon Alcobacense* (citado por Herculano, 1856, p. 22), situa a morte de Inês em Coimbra; a segunda, registada no *Livro da Noa de Santa Cruz* (citado por Sousa, 1739, p. 382), esclarece como se deu – por degolação. Ambas são concordantes quanto à data, 7 de Janeiro de 1355 na era de Cristo, e quanto à responsabilidade de D. Afonso IV.

que ofereça o famoso «colo de garça» ao golpe impessoal do carrasco” (Sousa, 2005, p. 15). A verdade que os túmulos de Alcobaça ostensivamente proclamam terá sido, pela primeira vez, divulgada por Faria e Sousa (1639, I, 2, p. 204), ao comentar a obra literária que fixa a versão dos “brutos matadores” banhando as espadas no colo de alabastro⁵⁷. Degolada a Castro, mais inverosímil se torna a cerimónia da coroação que o mesmo historiador sanciona, como vimos, cedendo ao gosto da lenda. No geral, os cronistas portugueses e espanhóis não especificam como morreu Inês. Os autores franceses, pelo contrário, adaptam a tradição camonianiana, convertendo as espadas em punhais que os conselheiros cravam no peito inocente da mulher. Só mais tarde, Josué Rousseau (1714, p. 468) viria repor a verdade factual, quando, regressado a Amesterdão, publica uma história do país onde tinha passado os últimos vinte e cinco anos (Masson, 1714, p. 336).

Pela mão de Charles Eisen, a gravura francesa foi mais longe do que a prosa ao apresentar uma morte diferente, verídica na forma como ocorreu, apesar da aparatosa encenação que caracteriza o acontecimento. Não é, todavia, inédita: antes dela, a literatura de cordel espanhola já difundira a morte por degolação em ilustrações grosseiras, produto da impressão em relevo sobre madeira, cujo uso continuava a ser relegado para obras do género popular. Datável das primeiras décadas do século XVIII, o *Romance de la garza de Portugal Doña Inês de Castro* mostra-nos, ainda, as “figuras factótum” que preenchiem os *pliegos sueltos* quinhentistas (Fig. 82). É, por isso, digno de nota o cabeçalho do folheto dado à estampa por Juan Jolis, entre 1679 e 1705, na medida em que as personagens nele representadas, até então meros figurinos, se assumem como actores desempenhando uma acção concreta: a execução da Castro (Fig. 83). Sentada de mãos atadas, enfrenta com dignidade a espada que o verdugo à sua direita faz deslizar sobre o pescoço, enquanto lhe segura a cabeça puxando-a pelos cabelos. Como o texto menciona dois conselheiros, optou-se por colocar um de cada lado da dama, em favor do equilíbrio da composição, não obstante a desigualdade dos respectivos papéis.

Uma versão posterior desta gravura regista o momento em que, decepado o “colo de garça”, um dos assassinos exhibe, triunfante, a cabeça da mulher, jorrando ainda sangue,

⁵⁷ Apesar de morrer pela espada, não apenas de um, mas de vários assassinos, “duros ministros rigorosos” cuja ferocidade é repetidamente sublinhada, a execução está implícita nas estrofes de Camões. A começar pelo pormenor das mãos atadas, quando a dama é trazida à presença do rei, antecipando o cumprimento de uma sentença inevitável. Mas o épico vai mais longe ao comparar Inês a Políxena, princesa troiana que foi também vítima de um poder despótico, oferecendo o pescoço ao golpe da espada de Pirro. Motivo dramático de raiz euripidiana, o sacrifício voluntário insinua-se deste modo n’*Os Lusíadas*, conforme assinalou Nair de Nazaré Castro Soares (1996, p. 213), a propósito do seu aproveitamento literário por outros autores que se inspiraram no episódio inesiano, como António Ferreira e Eugénio de Castro.

tal como o pescoço (Fig. 84). O corpo permanece na mesma posição, de mãos juntas sobre o regaço e cotovelos apoiados nos braços da cadeira. À direita, o seu executor empunha a arma que desferiu o golpe mortal, numa atitude que tem tanto de altivez quanto de desprezo. A morbidez da cena parece, pois, adequar-se ao gosto popular dos leitores destes *pliegos* de cordel, cuja trama, ao invés de sugerir um argumento dramático, é, na verdade, resumo ou adaptação de uma peça de teatro (Wilson, 1955, p. 158). Neste caso, a fonte é a tragédia de Vélez de Guevara, encerrando, assim, um ciclo literário de refundições e influências: uma história convertida em romance pela tradição popular inspira uma obra teatral, cujo êxito levou a que fosse refundida novamente em romance, editado agora sob a forma de folheto (Cortés Hernández, 2008).

É justamente na ilustração de textos dramáticos que encontramos outras gravuras setecentistas da Castro. Embora contando a sua história, estas imagens fazem, pela primeira vez, convergir em D. Pedro factos e sentimentos, de tal modo que a presença da dama quase se torna dispensável. Exemplo disso é o desenho que introduz a tragédia da autoria do holandês Rhijnvis Feith, impressa em Amesterdão nos últimos anos daquela centúria (Fig. 85). Inês é ainda a heroína da peça, mas o seu protagonismo suplantado numa representação que glosa a atitude do príncipe perante a morte da amada. O gravador Reinier Vinkeles⁵⁸ regista o momento, enfático e solene, em que o Cruel, pousando uma mão sobre a fronte da mulher e erguendo com a outra a espada jura vingar-se nos seus assassinos. Incólume o “colo de garça”, ela parece apenas adormecida na cadeira, reclinando-se para o lado do infante, mas já sem vida. Completam a cena, à direita da defunta, D. Afonso IV, pesaroso, de cabeça baixa, fitando as mãos entrelaçadas, e Almeida, nobre português amigo de D. Pedro, observando o quadro de desgraça.

Original no repertório visual inesiano, esta última personagem não o é, todavia, no *corpus* literário, dado as tragédias de Veléz de Guevara e de Domingos dos Reis Quita incluírem já um cortesão de nome Almeida ao serviço do príncipe. Não só a estes autores, como ainda a Houdar de La Motte e ao próprio Camões, foi aquele dramaturgo buscar inspiração para criar um enredo em que a Castro é vítima do ciúme da infanta espanhola e morre pela espada do terrífico Alvaro, conselheiro do rei e seu aliado. No prefácio,

⁵⁸ Discípulo de Jan Punt e de Jacques-Philippe Le Bas em Paris, Vinkeles foi um dos mais prolíficos gravadores do seu tempo, membro de quatro academias estrangeiras e um dos directores da Stadstekenacademie de Amesterdão. Em 1771, chegaria a ser convidado por Catarina, a Grande, imperatriz da Rússia, para assumir a direcção da Academia de Artes de São Petersburgo, cargo que recusou, permanecendo na Holanda, onde se pôde dedicar, sobretudo, à ilustração de livros (Turner, 1996, 32, pp. 591-592; Bénézit & Busse, 1999, 14, p. 274).

Rhijnvis Feith (1793, p. I) dá conta da divulgação que a história de Pedro e Inês alcançara no seu país, sobretudo através das traduções de *Reynar despues de morir*, levadas à cena, por largo tempo, em Amesterdão. Dos países de língua alemã, chegar-nos-iam, neste final de século, outras tragédias que humanizam a figura de D. Afonso IV e tornam ainda mais infame a actuação dos conselheiros, afluindo nova linha temática da literatura inesiana: o comportamento do príncipe arrebatado por um grande amor.

Um dos casos mais bem conseguidos, representativo do movimento que imperava então na Alemanha, o *Sturm und Drang*, é a obra de Friedrich Julius Heinrich von Soden (Sousa, 2005, p. 301). Não lhe emprestando ainda o título, D. Pedro perfila-se como o verdadeiro herói da tragédia. Apesar da violência dos diálogos não constituir novidade, Soden foi mais longe na crueza que imprimiu ao protagonista: indiferente à morte de Constança, o infante trava uma luta inglória contra a razão de Estado. Mas nada poderá salvar Inês, e é já o seu fantasma que vem ao encontro de Pedro durante a caçada, fazendo-o regressar a Coimbra, inquieto. Antes de chegar ao Paço de Santa Clara, Pereira, um dos conselheiros do rei, transmite-lhe a terrível notícia. Precisamente a visão sobrenatural que a gravura da edição de 1791 nos mostra (Fig. 86): em plena floresta, o espectro de Inês, de punhal cravado no peito, surpreende o príncipe, ofuscando-o com o horror da aparição. Obrigado a recuar, desvia o rosto, amparado por D. Fernando, irmão da Castro, e outro dos seus companheiros, enquanto a luz que emana da figura feminina alumia o negrume do bosque, realçando o claro-escuro da composição.

Pela mesma altura, Giovanni Greppi estreava, em Veneza, *Don Pietro di Portogallo, soprannominato Il Crudele*, cuja acção, decorrendo após a morte de Inês, se centra na vingança do infante. Não era a primeira vez que o herói, neste caso de extracção wertheriana, tomava o lugar da “mísera e mesquinha” no teatro italiano enquanto protagonista e epónimo: em 1785, Domenico Le Fevre apresentara, em Nápoles, o *ballo tragico* intitulado *Don Pietro, Infante di Portogallo*, dando continuidade a um género performativo que, secundando a ópera, manteve a tradição da Castro em Itália. No drama de Greppi, D. Afonso IV, moribundo, procura reconciliar-se com o filho, mas este recusa perdoar os assassinos de Inês, e, assumindo a coroa, cumpre a sua vingança, embora não completamente, já que um deles logra escapar. Ao mesmo tempo, faz desenterrar a urna

com as cinzas da amada, colocando-a sobre o trono, e obrigando os súbditos a prestar homenagem à rainha morta⁵⁹.

Num devaneio místico, Pedro é acometido pela visão do recipiente funerário em movimento, que interpreta como manifestação transcendente da vontade de Inês de o reencontrar no além. Só a súplica de Costanza o impede de se suicidar, acabando por desposar a princesa castelhana aos pés do referido vaso, assim convertido em altar, sob a bênção da defunta. Mas as suas últimas palavras são, ainda, dedicadas à *vendetta* que jura concluir. Na compilação dada à estampa em 1789, optou-se por ilustrar esse momento delirante, adequado à sensibilidade pré-romântica de então (Fig. 87): Francesco Rosaspina⁶⁰ compõe uma cena palaciana, onde se descobre, ao fundo, sob o arco triunfal, enquadrada por reposteiros e baldaquino, a urna da Castro, assente num pedestal e sobrepujada por coroa e ceptro, símbolos do poder régio. Ajoelhado nos degraus que conduzem ao insólito trono, o filho chora, inconsolável, a perda da mãe, enquanto o pai testemunha, arrebatado, a revelação da morta e escuta a sua reprimenda, prestes a puxar da espada para se lhe reunir. O desvairo é presenciado pelos circunstantes, que exprimem reacções de surpresa e horror, em particular, as duas mulheres, Costanza e a rainha viúva.

Também como coroação *sui generis* poderíamos classificar uma das imagens alegóricas que o século XVIII produziu. Referimo-nos à gravura que introduz as tragédias inesianas de Bermúdez, reeditadas em 1772 na colectânea *Parnaso español* (Fig. 88). Aberta a buril por Manuel Salvador Carmona⁶¹, segundo desenho de Mariano Salvador Maella⁶², mostra-nos uma dama ricamente vestida, coroada de louros e de olhar perdido

⁵⁹ Depois de Domenico Laffi, autor de uma tradução livre de *Reynar despues de morir*, foi Greppi quem introduziu, na literatura italiana, a coroação póstuma de Inês (Statello, 2004, p. 44). No prefácio da tragédia, o escritor dá conta das alterações impostas à versão original, no sentido de agradar a um público horrorizado perante a visão do cadáver sobre o trono, substituindo-o pela urna e aligeirando, ainda, a cena final (Greppi, 1789, Capriccio IX, p. 7).

⁶⁰ Companheiro de Giambattista Bodoni e professor na Accademia Clementina, Rosaspina foi autor de um considerável número de estampas, designadamente reproduções das pinturas de Parmigianino e Correggio, e ainda dos mestres da escola bolonhesa seiscentista até ao contemporâneo Andrea Appiani. Chegou a colaborar com artistas portugueses, como Francisco Vieira e José Teixeira Barreto, cujos desenhos foram por ele gravados e impressos na tipografia de Bodoni (Dinoia, 2017).

⁶¹ Manuel Salvador Carmona representa o momento mais importante da gravura a buril na Espanha da *Ilustración* (Carrete Parrondo, 1989, p. 8). Começou o seu aprendizado sob a orientação do tio, o escultor Luis Salvador Carmona, prosseguindo os estudos em Paris, onde foi discípulo de Nicolas-Gabriel Dupuis. Regressado a Madrid, tornar-se-ia Director de Grabado na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, recebendo, mais tarde, o título de Grabador de Cámara del Rey (Turner, 1996, 27, p. 645). Na sua extensa obra, merecem especial destaque os retratos, sendo menos frequentes as cenas alegóricas e mitológicas.

⁶² Importante pintor e desenhador, Maella estudou em Madrid e trabalhou em Roma antes de ingressar no círculo de Anton Raphael Mengs. Num percurso semelhante ao do seu contemporâneo Salvador Carmona, foi académico de mérito e mestre da aula de pintura, chegando a director daquela instituição. Nomeado

no alto, sentada junto a um monumento funerário, em cuja base se apoia. Segurando um ceptro e um punhal na mão direita, ostenta na esquerda uma trombeta; aos pés tem uma coroa régia, outra de louros e uma vara. Verdadeira *Nise Laureada*, rodeiam-na duas figuras infantis aladas, uma das quais parece carregar uma pequena caixa ou píxide e a outra um elmo, que deposita sobre um escudo, acompanhado de arco e aljava. O fundo da representação é eminentemente arquitectónico, distinguindo-se, logo atrás da mulher, um obelisco que desponta entre a folhagem, e, ao fundo, de viés, a fachada de um edifício neoclássico de dois andares com terraço sobre a colunata.

Puro exercício académico, que não encontra explicação cabal no receituário iconológico de Cesare Ripa, constitui o exemplo mais notável que a gravura alegórica dedicou à Castro. Anunciando já as novas correntes estéticas que ganhavam terreno na Europa, as tragédias inesianas finiseculares representam, como temos visto, o filão dominante neste período. O sucesso da literatura de terror e do romance gótico leva muitos autores a introduzir, nos seus dramas, linguagem empolada, ambientes de tensão psicológica, visões e sonoridades do macabro e do sobrenatural, que se traduzem em ilustrações matizadas pela violência, a fantasia e o sentimentalismo. Procuraram, assim, relevar a figura do príncipe, “apaixonada, violenta, vingativa, cruel, que correspondia, afinal, ao modelo de herói romântico satânico, byroniano” (Sousa, 2005, p. 283).

Aproveitando um assunto que combinava o plano histórico e o da relação amorosa, o Romantismo irá trabalhar justamente os aspectos exacerbados que o gosto da época privilegiava, alimentando uma produção cultural sem precedentes. Ao ponto de se autonomizar enquanto tema artístico, que interessa não apenas a desenhadores e gravadores mas também a pintores, escultores e fotógrafos. Ainda que inserida na iconografia das séries régias e ilustração de crónicas, romances e tragédias desde o século XVII, a verdadeira celebração do mito de Inês de Castro será já romântica. Na demanda de originalidade, característica deste movimento, diversifica-se, então, o leque de motivos literários e artísticos, com particular destaque para a cena da coroação, glosada pela primeira vez, no domínio da pintura, em pleno florescimento do Romantismo.

primeiro pintor do rei, cargo que partilhou com Goya, dedicou-se ainda à produção gráfica, ilustrando diversas antologias poéticas e dramáticas (Turner, 1996, 20, pp. 77-78).

III. A PINTURA DE HISTÓRIA NO ROMANTISMO E A DERIVA DO SAUDOSISMO

Se o capítulo anterior abrange quase três séculos de permeabilidade das artes visuais ao tema inesiano, numa marcha lenta mas inexorável, que ganha impulso ao aproximar-se dos anos de 1800, ocupar-nos-emos, agora, de um período de extraordinária aceleração, mas também diversificação, do que fora, até aí, um caminho praticamente exclusivo da gravura. Acompanhando de perto os desenvolvimentos literários, juntam-se-lhe a pintura e a escultura, decididas a tratar – ou, antes, retomar – um assunto que o Romantismo, mais que qualquer outro movimento, celebrou de forma sistemática, não só em Portugal, como um pouco por toda a Europa⁶³. Mas nem esta categoria estética tem uma cronologia estanque, nem o século XIX foi exclusivamente romântico.

Antes dessa inflexão, que nunca chegou a constituir-se como poética organizada nas artes plásticas portuguesas (Porfírio, 2009, p. 26), o gosto oficial, de encomendas como a decoração pictórica do Palácio da Ajuda, era neoclássico. Outra classificação estilística que tem suscitado problemas à historiografia actual, ao acomodar correntes tão díspares como o Neoseiscentismo, devedor da lição classicista de Poussin e Le Brun, o Neobarroco de influência fundamentalmente rubensiana, ou o Neoantigo, inspirado pelas descobertas arqueológicas de Pompeia e Herculano (Gomes, 2001, p. 24). Que coexistiram, ainda, com o tardo-barroquismo dos tectos trabalhados por Cyrillo Volkmar Machado em Mafra, mas sem futuro nos desenvolvimentos da pintura oitocentista. O próprio artista assumia, aliás, uma clara preferência neoclássica, patente não só nos seus escritos como em alguns elementos ornamentais dos frescos alegóricos para Mafra e, mais tarde, para a Ajuda, onde trabalhou sob a direcção de Francisco Vieira e Domingos António de Sequeira, dois dos maiores pintores nacionais na viragem do século XVIII.

Foi justamente um deles, mais conhecido como Vieira Portuense, por força da sua naturalidade, quem primeiro se interessou pela Castro enquanto tema da pintura de história, inaugurando uma tradição que ainda hoje revela extraordinária vitalidade.

⁶³ O presente capítulo tem como ponto de partida o artigo por nós publicado na edição portuguesa da revista *Russkoi Iskusstvo* (Arte Russa) de Outubro de 2018, promovida pela Fundação Tretyakov, escrito em co-autoria com a sua editora principal, Elena Bekhtieva, a quem agradecemos o precioso contributo no estudo da pintura de Karl Briullov, que, à semelhança de outros estrangeiros, também se debruçaria sobre o tema de Inês de Castro (Bule & Bekhtieva, 2018).

Depois de breve passagem pela Aula Régia de Desenho em Lisboa, seguiria para Roma em 1789, onde frequentou o *atelier* de Domenico Corvi, director da Academia de São Lucas e um dos principais expoentes do tardo-classicismo romano (Soares & Carvalho, 2001, p. 121). Mas a aprendizagem artística do Portuense não se confinou àquela cidade, tendo viajado por toda a Itália. Em Parma, demorou-se uns três anos, estudando e copiando a pintura de Correggio, satisfazendo encomendas para a família ducal e colaborando com Rosaspina e Bodoni, que mencionámos anteriormente, em projectos editoriais. Regressa a Roma em 1796 e parte, nesse mesmo ano, para a Europa Central, passando por Viena, Dresden, Berlim e Hamburgo (Gomes, 2004, p. 21).

O longo périplo europeu teria em Londres a sua derradeira etapa. Ali, estabelece fecunda relação com o gravador Francesco Bartolozzi e contacta com a obra, amplamente divulgada, de Angelica Kauffman⁶⁴, que lhe permite encontrar a via definitiva, de um novo sentimentalismo romântico, de influência alemã mas também inglesa, estruturado segundo regras classicizantes. Em 1800, voltava a Portugal, logo nomeado Lente da Aula de Desenho do Porto, cargo que acumularia, mais tarde, com o de pintor da Real Câmara, ao lado de Sequeira, ficando ambos encarregues de dirigir as obras de pintura do Palácio da Ajuda. Foi no âmbito desta encomenda áulica que Vieira executou duas composições históricas, *O desembarque de Vasco da Gama na Índia* e *Súplica de Inês de Castro*, levadas para o Brasil em 1807 (Juromenha, 1860, p. 424; Braga, 1880, pp. 248-249)⁶⁵.

Não era a primeira vez que o artista se deixava seduzir pela história do seu país. Em 1798, durante a estadia em Londres, disponibilizara-se para ilustrar uma edição monumental d'*Os Lusíadas*, que D. Rodrigo de Sousa Coutinho pretendia então publicar. O embaixador de Portugal em Turim vinha discutindo o projecto com Bodoni antes ainda de este se tornar próximo de Vieira, que só mais tarde tomará conhecimento do plano. A ideia inicial não contemplava a inclusão de ilustrações, que, por certo, encareceriam a

⁶⁴ Filha de um pintor suíço itinerante, Kauffman percorreu a Itália nos seus anos de formação artística, absorvendo os princípios de um Neoclassicismo emergente. Longe de se confinar ao retrato, procurou ultrapassar os constrangimentos do seu género e aperfeiçoou-se na pintura de história. Em Londres, foi uma das duas mulheres a integrar o grupo de artistas fundadores da Royal Academy of Arts. Acabaria por regressar a Itália, beneficiando do mecenato das grandes famílias da realeza europeia, que entendiam melhor a *Grand Manner* do que a clientela inglesa. Não deixou, todavia, de satisfazer encomendas para Inglaterra, onde continuava a gozar de elevado prestígio, sobretudo como retratista da elite das letras e das artes do seu tempo: Winckelmann, Goethe, Reynolds e Reiffenstein foram alguns dos seus modelos, aos quais deveremos ainda acrescentar o Portuense, que terá frequentado o *atelier* da pintora em Roma durante a segunda estadia naquela cidade (Turner, 1996, 17, pp. 850-853; Soares & Carvalho, 2001, pp. 104-105).

⁶⁵ Da primeira não se conhece o paradeiro, mas a segunda, que veremos em detalhe, reapareceu em 2008 num leilão de Pierre Bergé & Associés, em Paris, adquirida pela Culturgest - Fundação Caixa Geral de Depósitos. Encontra-se em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga desde 2009 (Pinho, 2014, p. 151).

obra, e, quando o pintor expatriado procura associar-se a tal empresa, Sousa Coutinho diligencia contactos para garantir a edição. Mas o projecto acabou por não se concretizar, esmorecido o interesse do diplomata. É que, nesse mesmo ano, D. José Maria de Sousa Botelho, quinto Morgado de Mateus, manifestava ao primo, D. Rodrigo, a intenção de realizar um empreendimento paralelo (Soares & Carvalho, 2001, pp. 216-219)⁶⁶.

Apesar do silenciamento do projecto, o Portuense chegou a abrir algumas gravuras “della nostra Historia e del nostro Camoins” em colaboração com Bartolozzi (Araújo, 1991, II, p.191). Aquilo que efectivamente conhecemos são esboços, decalcados, na sua maioria, da edição de La Harpe, cuja ilustração do Canto III já aqui analisámos. À brutalidade da execução violenta representada num estrado teatral, Vieira prefere o dramatismo do rogo “daquela que, afinal, morre por ter amado, transformando-se numa espécie de Isolda do futuro Romantismo wagneriano”, nas palavras de Dagoberto Markl (Soares & Carvalho, 2001, p. 222). O mesmo autor estranha, no entanto, que o artista trabalhasse estes esboços como estudos preparatórios para pinturas e não para gravuras. Corroborando a teoria de Paulo Varela Gomes (2004, p. 66) de que a série nunca foi pensada como meramente ilustrativa. Tanto assim é que, ao retomar os temas camonianos para o programa pictórico da Ajuda, não fez mais do que transpor o pequeno óleo da “mísera e mesquinha” para o grande formato (Figs. 89-90).

Olhemos então para a pintura acabada. A cena decorre num interior aparatoso, porventura recriando os paços de Santa Clara, onde Inês, prostrada, estende a mão ao rei implorando misericórdia. Enquanto uma das crianças, a mais pequena, fica ao lado da mãe, a outra avança para o avô abrindo os braços. D. Afonso IV parece responder ao abraço do neto e apiedar-se da dama, mas os conselheiros espreitam e serão eles a incitar à execução da sentença. Não é a primeira vez que as crianças marcam presença nas iconografias inesianas, em atitude geralmente passiva assistindo à morte da progenitora. Vieira dá-lhes um papel de destaque, contrapondo à aflição da mãe a ternura infantil, mas foge à verdade histórica ao representar dois rapazes. Ao contrário da poesia, que, na maior parte dos casos, se limita a mencionar “os filhos”, sem especificar o número real, o teatro, forçado a uma concretização, apresenta dois, não ousando perturbar a simetria, ou mesmo um (Sousa, 2005, p. 48). O pintor parece ter seguido a convenção cénica, amplamente

⁶⁶ Ao contrário de D. Rodrigo e do irmão, D. Domingos de Sousa Coutinho, que o substitui em Turim, a partir de 1796, como interlocutor neste assunto, o Morgado de Mateus acabaria por levar a bom termo o seu projecto em 1817, publicando a luxuosa edição ilustrada de que falaremos no capítulo quinto.

difundida na dramaturgia inesiana, sacrificando a terceira criança – que chegou a figurar no esboço – para não sobrecarregar a composição e garantir a expressividade da heroína.

Mais do que Camões, é em António Ferreira que Dagoberto Markl encontra a fonte de inspiração de Vieira Portuense, assinalando o momento em que a Castro se dirige ao rei na primeira cena do Acto IV (Soares & Carvalho, 2001, pp. 221-222). Original do ponto de vista narrativo, o mesmo não pode dizer-se da escolha compositiva do artista, em alguma medida devedora da estampa aberta por William Wynne Ryland a partir de uma tela de Angelica Kauffman (Fig. 91). Citando, de novo, a pintora suíça, que deixara profunda impressão em Londres e que dera o mote à *Fuga de Margarida de Anjou*, exposta em 1798 na Royal Academy of Arts (Fig. 92). Apesar de a paisagem ocupar a quase totalidade da superfície pictórica, é, se quisermos, uma primeira abordagem ao heroísmo feminino e maternal, que irá pontuar a sua produção – recordemos, ainda, aquela que é considerada a obra-prima do Portuense, *D. Filipa de Vilhena armando seus filhos cavaleiros* (Fig. 93) –, onde a violência inerente ao episódio colhido na história inglesa dava lugar à súplica. E não convence, afinal, Margarida o ladrão a mudar de ideias, do mesmo modo que Inês demove o rei, ainda que o seu triunfo seja apenas momentâneo?

O poder de argumentação destas mulheres é garantido pela eloquência dos gestos que o pintor-encenador lhes atribui, suspendendo o diálogo teatral no culminar do crescendo trágico. A pintura de história revela aqui uma contaminação das artes de palco, não só pela gestualidade das personagens como também pelo realismo estilizado do *décor*, onde se destaca o reposteiro cénico que serve de pano de fundo aos aposentos da Castro. Para lá da opulenta cortina repuxada, os conselheiros assistem ao desenrolar da entrevista com D. Afonso IV, aguardando o cumprimento da sentença que nem mesmo o perdão régio conseguirá impedir. Já no Palácio da Condessa de Atouguia em Almada, a figura masculina soerguendo o panejamento alude, antes, ao perigo de denúncia dos preparativos da conjura de 1640, em que estão envolvidos D. Filipa de Vilhena e os seus dois filhos. Em qualquer dos casos, a ameaça velada do reposteiro, real ou hipotética, serve o propósito de acentuar o dramatismo da cena. Outro pormenor que concorre para a unidade estilística destas duas obras, realizadas pela mesma altura, é a iluminação do motivo: os apontamentos de branco, de tonalidade mais quente na tela da Ajuda, concentram-se na figura resplandecente da heroína (Soares & Carvalho, 2001, p. 229).

Por outro lado, a abertura à paisagem na pintura outrora conservada no Palácio dos Condes de Anadia⁶⁷ não tem correspondência directa naquela que ora nos ocupa. De facto, à larga varanda sobre o rio contrapõe-se, nesta última, uma nesga de céu, descoberta pelo reposteiro entreaberto e, porventura mais importante, o enquadramento natural da tela pendurada na parede. Trata-se de um retrato equestre, que, retomando o dispositivo do quadro dentro do quadro⁶⁸, pisca o olho à aprendizagem londrina do pintor, com o aproveitamento da imagem icónica que Anthony van Dyck fixou de Albert de Ligne, Duque de Arenberg, popularizada na pintura e gravura setecentistas (Figs. 94-96)⁶⁹. Vieira despojou-a da conotação bélica, retirando o escudeiro em primeiro plano e a cavalaria alinhada ao fundo e tornando o arvoredado mais bucólico. O retratado é agora D. Pedro, que, embora ausente na caça, não deixa de ser simbolicamente convocado para esta reunião familiar, lembrando ao espectador a razão pela qual Inês terá de morrer.

Refira-se que o artifício do reposteiro desvelado por uma personagem parcialmente oculta fora já utilizado por Angelica numa outra composição histórica, que o mesmo Ryland viria a gravar em 1786 (Fig. 97)⁷⁰. Escreve José-Augusto França que a admiração do Portuense por Kauffman “marcaria, na corrente da pintura portuguesa, a entrada da história moderna ou medieval como assunto nobre – patriótico, alusivo, mas já não alegórico” (1990, I, p. 133). Este género pictórico procurava então revitalizar-se, buscando no passado nacional inspiração para a arte do presente e acolhendo uma nova

⁶⁷ Pelo menos até 1846, de acordo com o inventário artístico de Atanazy Raczyński (1846, p. 285). Pertencia ainda a descendentes de João António de Sá Pereira, tio do primeiro Conde de Anadia, protector de Vieira Portuense em Berlim, quando foi destruída num incêndio em 2007.

⁶⁸ O motivo da pintura inscrita dentro de outra pintura permite enobrecer, elucidar ou amplificar a composição ao reenviar o olhar do observador para figuras e narrativas complementares à cena principal. O seu uso tornou-se de tal forma recorrente na arte do século XVII que André Chastel (1978, pp. 83-84) tipificou os diferentes efeitos daí resultantes sob os nomes dos mais importantes pintores da época. Assim, o “efeito Vermeer” ocorre quando o quadro dentro do quadro acentua o carácter contemplativo da obra, enquanto o “efeito Velázquez” sublinha o seu lado enigmático, e o “efeito Rembrandt” sobrecarrega a atmosfera psicológica em torno das personagens. É dentro desta última categoria que poderemos enquadrar a obra do Portuense, cuja pintura inscrita corresponde ao *tableau-allusion*, na terminologia de Pierre Georget e Anne-Marie Lecoq (1987, p. 234), ou, ainda, se quisermos, ao *tableau clé du tableau*, de que nos falava Julián Gállego (1976, pp. 168-169), a propósito da função descodificadora do quadro interior.

⁶⁹ A pose do cavaleiro, representado a três quartos, de costas para o observador, mas olhando por cima do ombro, fora já ensaiada por Van Dyck em 1627 no retrato de Giovanni Paolo Balbi. Não se trata de uma fórmula inédita, já que o pintor flamengo poderia ter-se baseado numa das gravuras da série de imperadores romanos de Johannes Stradanus, ou numa das ilustrações da *Emblemata* de Andrea Alciato. A verdade é que foi este artista o primeiro a reproduzi-la num quadro de grandes dimensões, seguido por Velázquez no retrato do Conde-Duque de Olivares (Barnes, De Poorter, Millar & Vey, 2004, p. 175).

⁷⁰ Motivo tornado célebre pelo mesmo Velázquez na conhecida obra *Las Meninas*, a figura no enquadramento do vão remonta à pintura do século XV, flamenga e italiana. Sublimando o plano do maravilhoso nas composições de temática religiosa e acentuando o registo do instantâneo, ou de suspensão dramática, na arte profana, permitiu, ainda, fazer entrar a paisagem num interior arquitectónico, como janela aberta para o mundo. Como o espelho ou o quadro dentro do quadro, é outro processo de enriquecimento discursivo pela cambiante psicológica induzida por essa presença silenciosa (Chastel, 1978, pp. 145-163).

sensibilidade romântica, pela mão de um pintor de internacionalizada actualidade neoclássica. A tela acompanharia o príncipe regente e a corte na retirada para o Brasil, mas a sua repercussão foi tal que, em 1815, Arcangelo Fuschini, colaborador na obra da Ajuda, realiza a partir dela um desenho, aberto em gravura por António José Quinto, para ilustrar a terceira edição da *Nova Castro* (Fig. 98). Foi, ainda, reproduzida, com alguma liberdade, em publicações subsequentes da tragédia de João Baptista Gomes Júnior, um verdadeiro sucesso editorial durante mais de meio século (Figs. 99-101).

Acresce que a obra do Portuense, ou pelo menos as suas reproduções, parecem ter servido como fonte de inspiração a uma outra pintura, de autoria desconhecida, versando o mesmo tema da súplica (Fig. 102)⁷¹. Nela, uma dama de cabelos castanhos também se ajoelha aos pés do monarca, idêntico, este, no semblante e na postura, como ainda nas vestes, de manto vermelho com gola de arminho e chapéu de pluma. Dir-se-ia, a julgar pelo posicionamento das restantes personagens, que retomámos a peça inesiana no momento em que Vieira suspende a acção, como se as duas telas formassem uma sequência contínua. Percebendo a hesitação do “rei benigno” perante o apelo comovente da Castro, os conselheiros abandonam os bastidores para interromper o encontro familiar. Enquanto um dos verdugos prende o braço de Inês, esticado na direcção de Afonso IV, o outro prepara-se para a execução da sentença, exibindo um punhal em gesto ameaçador. As crianças reagem à intromissão violenta, encolhendo-se o rapaz, amedrontado, junto do avô que o ampara, e agarrando-se a menina ao pescoço da mãe, aparentemente resignada.

Curioso é o pormenor de o artista incluir, não dois rapazes, como Vieira e outros pintores fizeram, mas um casal, afastando-se, ainda assim, da narrativa histórica que Duarte Nunes de Leão, Juan de Mariana ou Faria e Sousa haviam divulgado na Europa⁷². Outro aspecto que nos chama a atenção é a insígnia que o monarca português ostenta ao peito (Fig. 103): o Tosão de Ouro, símbolo de uma das ordens de cavalaria mais prestigiadas, fundada na Borgonha quase oitenta anos depois de D. Afonso IV falecer, herdada pela Casa de Áustria, e, desde Carlos V, vinculada à monarquia espanhola. Embora tal atributo não seja inédito em retratos da dinastia de Bragança, não conseguimos

⁷¹ Pertencente às colecções do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), encontra-se actualmente em depósito no Palácio das Necessidades, na antecâmara do gabinete do Ministro dos Negócios Estrangeiros. Devemos o seu conhecimento ao Embaixador Manuel Côte-Real, a quem agradecemos pela disponibilidade em nos conduzir na visita ao local, bem como ao Doutor Hugo Xavier, que nos abriu caminho ao falar primeiramente na pintura.

⁷² Recorde-se que da união entre D. Pedro e D. Inês nasceram quatro filhos: D. Afonso, falecido em menino, D. João, D. Dinis e D. Beatriz (Leão, 1590, fs. 29-29v.; Mariana, 1592, p. 792; Sousa, 1628, p. 429).

localizar outra representação onde figurasse por si só, e não em conjunto com os emblemas de outras ordens militares e honoríficas, em que, pelo menos uma, é de origem nacional⁷³. Nos séculos XVI e XVII, o ramo espanhol dos Habsburgo fazia-se retratar com um único símbolo, o colar do Tosão de Ouro, que promovia, sem aparato de atavios, a imagem providencialista destes soberanos como pastores do povo cristão e argonautas na demanda da propagação da fé (Postigo Castellanos, 2005, pp. 717; 742-748).

Creemos, por conseguinte, que o autor desta pintura não deveria ser português, revelando, pela abertura à paisagem, uma sensibilidade próxima da inglesa – como o próprio Vieira, de resto, expatriado durante longos anos mas versado na emblemática régia do país que o viu nascer e morrer – e o conhecimento da retratística áulica de Seiscentos. Dessa época, veja-se, por exemplo, a representação conjunta de Carlos V e Filipe II (Fig. 104), em que o primeiro surge de manto com gola de arminho e exibindo a ilustre jóia. Mas Antonio Arias Fernández não foi o único a retratar estes e outros cavaleiros da Ordem. Limitou-se a seguir os modelos de Tiziano, Sánchez Coello, Rubens e Van Dyck. Referências que o Portuense teria também presentes, embora opte por suprimir quaisquer divisas ou símbolos que permitam a identificação inequívoca do monarca como rei de Portugal. E porque precisaria delas afinal, se a pintura fora concebida para um projecto de ilustração camonianiana, adaptado à decoração pictórica daquela que viria a ser uma das residências oficiais da família real portuguesa? O mesmo não se aplica às reproduções gráficas da *Súplica* de Vieira, que incluem já a cruz da Ordem de Cristo no peito do soberano.

Concorre para a teoria da nacionalidade inglesa do artista o facto de termos localizado uma pintura intitulada *Ines de Castro parted from her children*⁷⁴, no catálogo da exposição de 1830 da Royal Academy of Arts, atribuída a Henry Perronet Briggs. Os periódicos da época assinalam a participação de Briggs no certame, onde apresenta ainda alguns retratos, alongando-se em comentários, no geral, elogiosos⁷⁵: “Few subjects could, therefore, be more fitly chosen for a historical picture, than the meeting between Alphonso and Inès de Castro” (“Catalogue of the Sixty-second Exhibition of the Royal

⁷³ Vejam-se, a título de exemplo, os vários retratos de D. João VI, D. Fernando II, D. Pedro V, ou D. Luís. Para além da insígnia do Tosão de Ouro, os retratados exibem, ainda, outras placas e bandas, seja das Três Ordens, da Ordem da Torre e Espada, da Ordem de Carlos III de Espanha ou da Ordem da Jarreteira.

⁷⁴ O título completo da obra, tal como surge no catálogo, é *Ines de Castro parted from her children, (Alphonso, King of Portugal, Donna Inés, Aboar, Gonzalez, Coello, &c.)* (Royal Academy of Arts, 1830, p. 6). A entrada de catálogo inclui, ainda, um excerto da tragédia de Guevara alusivo à cena representada.

⁷⁵ Veja-se “Fine Arts”, 1830, p. 307; “Fine Arts’ Exhibitions”, 1830, p. 273; “Exhibition of Pictures at the British Institution”, 1831, p. 167.

Academy”, 1830, p. 238), pode ler-se no artigo que lhe dedica *The Monthly Review*, depois de resumir o trágico episódio, bem conhecido do público, segundo o mesmo folhetim. A crítica parece confirmar a nossa identificação do quadro com a tela das Necessidades e de Briggs como o seu autor⁷⁶. Considerado um dos pintores de história mais bem-sucedidos na Inglaterra da primeira metade de Oitocentos, assina também uma versão da *Fuga de Margarida de Anjou*⁷⁷, retomando um tema popular entre os artistas britânicos de então, onde se incluem Kauffman e o anglicizado Vieira.

A ele pertencerá a única obra que entre nós se produziu sobre Inês de Castro durante mais de cinquenta anos. O Romantismo havia manifestado pela Europa fora, logo no início do século, uma vontade de renovação que só mais tarde chegaria a Portugal, pondo fim ao longo período de orfandade artística que se instalara após a morte precoce de Vieira Portuense e o exílio voluntário de Sequeira. Não surpreende, por conseguinte, que a pintura francesa se interesse na década de 1820 por um assunto posto em voga pelo romance, pela tragédia e pela ópera autóctones, preferindo, excepcionalmente, o sentimentalismo do encontro à espectacularidade da coroação (Fig. 105). E fê-lo por mão feminina, a de Eugénie Charen, enteada e discípula de Guillaume Guillon Lethière, pintor de relativo mérito e director da Academia de França em Roma entre 1807 e 1816, período durante o qual manteve estreita relação com Ingres⁷⁸, além de esposa do dramaturgo Joseph Servières (Rabbe, Boisjoslin, & Sainte-Preuve, 1826, p. 1324).

M^{me}. Servières pode ser considerada, com justiça, uma das representantes do *style troubadour*. Trata-se de uma categoria estética cunhada por Henry Havard (1891-1897, p. 178) para distinguir as realizações arquitectónicas do período imperial daquelas que ocorreram sob a égide da monarquia restaurada dos Bourbon. É, na verdade, um movimento transversal aos vários domínios artísticos, correspondendo, no plano que aqui nos interessa, a uma pintura de género de pretensão histórica e edificante caracterizada pela reapropriação do imaginário da Idade Média. Se, do ponto de vista compositivo, o *style troubadour* recupera esquemas da pintura holandesa seiscentista, a orientação

⁷⁶ Embora careça de mais alguns dados, até à data não encontramos nada que desmentisse tal hipótese.

⁷⁷ De seu título original *Queen Margaret of Anjou, being defeated at the battle of Hexham, flies with the young prince into a forest, where she meets with robbers, to whose protection she confides her son* (Royal Academy of Arts, 1829, p. 12).

⁷⁸ Conforme sugere a série de retratos da família Lethière, executada pelo celebrado pintor neoclássico, mesmo depois de este completar os estudos na Academia e estabelecer o seu próprio *atelier* perto da Villa Medici (Tinterow & Conisbee, 1999, p. 182). Se o marido de Eugénie seguiu o sogro para Roma, pouco depois da nomeação para o novo cargo, regressando a Paris por volta de 1812 (Rabbe et al., 1826, p. 1323), altura pela qual M^{me}. Servières torna a expor no *Salon*, é legítimo supor não só a sua estadia naquela cidade como ainda o contacto com Ingres, amigo e retratista da família.

temática segue a corrente neogótica inglesa de finais do século XVIII, constituindo uma das principais vias de florescimento do Romantismo em França. Não surpreende, de resto, que uma mulher, educada no meio artístico mas confinada à domesticidade que a condição do seu género impunha, escolhesse representar cenas expressivas e virtudes recatadas de um passado idealizado.

Eugénie expõe o quadro no Salon de 1822, certame onde figurariam, ainda, os desenhos de Alexandre-Joseph Desenne e Alexandre-Évariste Fragonard, abertos em gravuras para ilustrar a edição monumental da epopeia custeada pelo Morgado de Mateus, cuja direcção artística esteve a cargo do pintor François Gérard (Landon, 1822, pp. 73-75). Para além da estampa inspirada na biografia do poeta, a série contempla outras dez, uma por cada canto, incluindo o *Assassinio de Ignes de Castro*, de que falaremos adiante. Com efeito, as representações gráficas que então circulavam em Paris não versavam, por norma, o tema da súplica, tirando, ao invés, partido das potencialidades sombrias de uma sentença brutalmente executada. O certo é que M^{me}. Servières decide pintar um episódio comovente, exaltando os valores familiares do diálogo e da reconciliação. Vestida de negro, a dama arroja-se aos pés do rei, cingindo-lhe o joelho com um dos braços enquanto sustém a criança ao colo com o outro. Não há, todavia, desespero nesse aperto nem no olhar que dirige a D. Afonso IV e que este retribui com brandura. Sentado no trono, o monarca estende a mão para a jovem mulher, parecendo incluí-la no abraço concedido ao neto mais velho, que avança para o avô em busca do seu afecto.

Sem contar com os cortesãos espreitando por cima do guarda à entrada da sala de audiências, são três as personagens masculinas que presenciam a entrevista: na sombra do dossel, apoiando a mão no espaldar da cadeira do seu senhor, um dos conselheiros avalia a situação desapassionadamente, inabalável no propósito de zelar pelos interesses do Estado; num segundo plano banhado pela mesma luz de tonalidade fria que incide sobre os protagonistas, estão duas figuras mais benévolas. Uma das quais é, ao que tudo indica, o próprio D. Pedro, que assiste enternecido ao encontro familiar. Sugerida pelo título da obra, *Inès de Castro et ses enfants se jettent aux pieds du roi don Alphonse pour obtenir la grâce de don Pèdre*⁷⁹, a presença do príncipe parece confirmar-se na atitude e aparência da personagem imberbe, de expressão suave, olhar esperançoso e mãos postas.

⁷⁹ Dada a flutuação do título atribuído à pintura, optámos aqui pela referência mais antiga que dela nos chegou, registada no inventário explicativo das obras expostas no *Salon* de 1822 (*Salon de peinture et de sculpture*, 1822, p. 133).

Não hesitamos, portanto, em identificar a tragédia de La Motte (1723) como fonte literária da pintura: na penúltima cena do Acto V, depois de confessar ao rei o casamento secreto com o príncipe e de lhe pedir que o castigo recaia apenas sobre ela, Inês faz entrar os filhos para conhecer o avô e conquistar o seu perdão.

Porém, ao contrário do dramaturgo, M^{me}. Servières suprime a governanta e introduz, como vimos, outras personagens que não participam no diálogo, onde se inclui ainda D. Rodrigo. Apaixonado pela Castro, mas renunciando aos seus sentimentos, fora o único a sair em defesa de D. Pedro no conselho régio, que acabaria por condená-lo à morte. Motivo pelo qual se mantém ao lado do príncipe enquanto espectador apreensivo da reviravolta dos acontecimentos, lograda graças à intercessão da infanta, que, emulando a atitude abnegada de D. Rodrigo, convencera o monarca a ouvir de novo Inês. Em termos compositivos, a grande diferença em relação à tela do Portuense está no facto de vir a dama ao encontro do rei, e não o oposto, inspirando-se, porventura, Eugénie na estampa gravada por Laurent Guyot, a partir do desenho de Lié Louis Périn-Salbreux, que ilustra o drama de La Motte, coligido no terceiro volume do *Répertoire du théâtre français* de Claude-Bernard Petitot (Fig. 106). Será este o precedente visual que fixa a entrevista numa sala de recepção, com ambiente de representação de Estado, contribuindo para esse efeito de aparato o baldaquino adornado por ricos têxteis, suspenso sobre o trono.

Ao povoar o espaço de figurantes, a pintora confere maior solenidade à audiência, tornando-a pública ao invés de privada, como acontecia na gravura do repertório de Petitot (1803). É, ao mesmo tempo, pretexto para ataviar personagens e cenário. Se Vieira desenhara um interior arquitectónico praticamente fechado ao exterior, como se fosse mera cenografia, Mme. Servières introduz sugestivos apontamentos paisagísticos através do rasgamento de janelões góticos rendilhados. Com efeito, o céu carregado ajuda a criar uma atmosfera pesada que se insinua na sala onde decorre a entrevista, sem, no entanto, devassar o estado de espírito daqueles que ali comparecem. Em bom rigor, Eugénie reduz o dramatismo do encontro à figura sombria do conselheiro, cuja presença serve meramente o propósito de evocar a razão de Estado. Sem ela, a história aqui contada revelar-se-ia um enlevo patético, em que todos sucumbem à beleza de Inês e à ternura das crianças. Do ponto de vista narrativo, consideramos a tela de Vieira mais bem conseguida, mantendo o equilíbrio entre as forças opostas do amor e da morte. O português apresenta uma heroína dominada pela angústia, enquanto a francesa, que glosa também os amores

de Lancelot e Genebra ou Malek-Adhel e Matilde, imprime-lhe serenidade, estado de espírito desajustado à tragicidade do episódio.

Na verdade, as obras produzidas entre inícios do século XIX e as primeiras décadas do século XX podem ser agrupadas, salvo uma ou outra exceção, em três tipos iconográficos: a súplica, a morte e a coroação. Se, no geral, os nossos artistas fixaram o momento do encontro com o rei, capítulo mais sentimental da narrativa lendária, os estrangeiros preferiram representar a morte violenta e, sobretudo, o espectáculo macabro da coroação. Depois de Vieira Portuense e M^{me}. Servières, será novamente a pintura portuguesa a explorar o tema da súplica, através de Columbano Bordalo Pinheiro, um dos responsáveis pela decoração da Sala Camões no antigo Museu de Artilharia. Retoma, no dealbar de Novecentos, a fórmula que já conhecemos, compondo, nas palavras de J.-A. França (1990, II), uma cena “de teatro histórico-burguês que o seu cunhado Henrique Lopes de Mendonça poderia ter inventado” (p. 280). Com efeito, o dramaturgo escrevera uma peça cujo enredo explora a actuação apaixonada e vingativa do rei, onde Inês não é mais do que uma alucinação. Bastante apreciada pela crítica, *A Morta* foi igualmente bem acolhida pelo público, conforme noticiava o outro Bordalo Pinheiro, Rafael, num artigo ilustrado a que voltaremos adiante (“Theatro de D. Maria”, 1891, p. 6).

Ao contrário dos pintores da sua geração, que se esforçavam por dar novo fôlego ao longo ciclo do naturalismo português, Columbano destacou-se justamente por romper com os cânones da cultura artística de então: não se revia no desenho humorístico do irmão Rafael, nem na prática ar-livrista daquela pintura que, tipologicamente, se situa entre a paisagem e o género. Também não seria pintor de história, embora tenha concorrido ao pensionato parisiense nesta especialidade, novamente preterido, tal como acontecera no concurso de paisagem, o que não significa que não prossiga a sua formação no estrangeiro ou que não se ensaie, mais tarde, em grandes telas edificantes da narrativa pátria. Seguiria para Paris em 1881, onde, livre de obrigações escolares, pôde frequentar os museus e aperfeiçoar-se em cenas de interior, cada vez mais próximas do retrato, evocando o claro-escuro de Frans Hals ou Rembrandt e o tenebrismo espanhol. Essa “recusa total” do tempo presente, como lhe chama J.-A. França (1990, II, p. 268), ou “deliberada atitude pictórica antimoderna”, na expressão de Raquel Henriques da Silva (1995, p. 343) não lhe retira, porém, qualquer mérito artístico⁸⁰.

⁸⁰ Sobre a importância de Columbano no panorama da vida cultural e artística portuguesa entre finais do século XIX e inícios do século XX, veja-se o desenvolvido estudo de Margarida Elias (2011).

Desenvolveu um trabalho eminentemente pictorial, cujos fundos lúgubres, esboçados mas não acabados, faziam ressaltar a análise psicológica dos retratados, emergindo como vultos fantasmagóricos numa atmosfera de intensidade dramática. A modernidade, alcançou-a, se quisermos, por via do labor construtivo da mancha, da pincelada rápida e imprecisa, caminhando ao lado de impressionistas como Manet e Degas, para logo se afastar desse “narcisismo da luz”, desse mundo de cenas exteriores onde a luz solar é pervasiva, conforme assinalava Rosalind Krauss (1976, p. 103), a propósito da exposição *One Hundred Years of Impressionism*. Voltou-se Columbano para o registo intimista dos salões onde assistia a saraus e concertos, e dos *ateliers* onde estudava a essência daqueles que para ele posaram. Ou, ainda, da cervejaria, onde se reunia com os companheiros do Grupo do Leão, todos fervorosos adeptos da estética naturalista, ironicamente imortalizados pelo anti-paisagista no célebre retrato colectivo, situado num espaço interior. Em 1896, recebe uma prestigiante encomenda, assinando, juntamente com outros grandes nomes da época, o que de melhor o academismo finissecular produziu em Portugal: a decoração pictórica do Museu de Artilharia.

Para além de quatro salas alusivas às quatro partes do mundo, Columbano seria ainda responsável pelas pinturas camonianas na ampla divisão que o espírito triunfalista da vitória liberal consagrara ao épico. Nelas se inclui o *Drama de Inês de Castro* (Fig. 107), acompanhado por uma legenda explicativa, a estância 125 do Canto III, situando o espectador no início do comovente discurso proferido ante o rei. Fora trazida à sua presença pelos “horríficos algozes”, um dos quais a agarra com firmeza, preparando-se para lhe atar as mãos e desfazer o abraço que conforta um dos filhos, demasiado assustado para se apartar da mãe. Esta mostra-se surpreendentemente serena, erguendo os olhos, enxutos, para o monarca, que, voltado a três quartos, de costas para o observador, parece “já movido a piedade” (III, 124). De pé, envergando manto negro, descobrimos-lhe parte do rosto severo e a mão esquerda, de punho cerrado, como se o gesto exprimisse por si só o conflito interior. Acompanham-no dois conselheiros: um de braços cruzados, inquieto, pressentindo a hesitação de D. Afonso IV; o outro, figura menos sinistra pelo colorido do traje, analisando a situação com alguma frieza, em atitude calculista.

Columbano ter-se-á dedicado a esta e às restantes cenas d’*Os Lusíadas* com especial empenho, mais motivado para os temas camonianos do que para as alegorias dos continentes e narrativas do heroísmo pátrio, algumas das quais revelam pouca imaginação. A explicação, encontra-a J.-A. França (1990, II, p. 280; 1996, p. 61) no

interesse do artista pelo épico, que chegara a sonhar com um “Palácio de Camões”, e que, antes ainda da encomenda do Museu Militar, celebrara o vate e as Tágides em pintura. O certo é que, na ilustração do Canto III, este Bordalo Pinheiro ter-se-á servido, também, de outras fontes. Introduce elementos ausentes na epopeia, como o carrasco encapuzado, a quem caberá a tarefa de desferir o golpe, já que os “duros ministros rigorosos” (III, 125) se limitam a persuadir o rei, mas sem sujar as próprias mãos. Ou a aflição das crianças, que, não sendo inédita, como vimos, o pintor opta por realçar, com o intuito de tornar o caso mais digno de piedade: enquanto uma procura segurança nos braços maternos, a outra cobre a face entregando-se ao choro.

Não só nestes aspectos se distingue dos artistas que, antes dele, glosaram a iconografia da súplica, mas sobretudo pelo facto conferir à cena uma ambiência histórica tardo-medieval. A obra de Servières revelara o fascínio que a arquitectura gótica então exercia, mas esse historicismo romântico não se manifestava ainda como preocupação sistemática. Columbano não é rigoroso, uma vez que o local onde se desenrola o episódio tem sido identificado como o paço junto ao Mosteiro de Santa Clara, em Coimbra, muito embora a lenda situe o encontro na Quinta do Pombal, hoje Quinta das Lágrimas. O pintor esboça um interior arquitectónico de colunas e abóbadas, pouco detalhado, como se de mera cenografia se tratasse: é, na verdade, um telão com figurinos sobrepostos, numa estranha colagem conseguida à custa da iluminação difusa. A sua estética já nada tem que ver com o neoclassicismo de Vieira, devendo mais ao *style troubadour* de Servières, do qual se afasta, contudo, por via da técnica, próxima do realismo francês e alemão da segunda metade de Oitocentos (Lapa & Silveira, 2010, p. 41).

Ao mesmo tempo, não reconhecemos nesta tela a modernidade que caracteriza boa parte dos seus retratos e naturezas-mortas, onde o ilusionismo da tridimensionalidade do espaço se dissolve na agilidade do pincel. A encontrar-lhe um rasgo ousado dentro desse realismo algo ultrapassado, numa altura em que a crítica começava a interessar-se pelos impressionistas, seria nas calças vermelhas de um dos conselheiros. Sugestão que poderá ter colhido do quadro de Paul Delaroche *Jane Grey* (Fig. 108), onde a jovem rainha de Inglaterra se ajoelha aos pés de um carrasco impassível, revelando a influência quase certa do pintor francês, como bem observou Margarida Elias (2011, pp. 210-211, 465). Replicado nos retratos de Artur Loureiro e de Maria Cristina Bordalo Pinheiro, ou, ainda, n’*A senhora do lorgnon*, trata-se de um apontamento de cor inusual na obra de Columbano retratista, que utiliza, em regra, uma paleta escura e pouco contrastante.

O mesmo não pode dizer-se do pintor-decorador, forçado a ceder ao colorido atraente e ao claro-escuro contido, de efeito agradável, ainda que sem grande convicção, longe da qualidade sensual de José Malhoa, a quem coube decorar outra sala com pinturas também alusivas ao poema. O que há então do taciturno retratista no quadro que ora nos ocupa? O tratamento do fundo em segmentos tonais ocres e pardos, a ausência de sombra projectada pelas figuras, as vestes de pregas quebradas, como a saia de Inês, quase de papel, e os contornos indefinidos de certos pormenores, entre feições, adereços e elementos arquitectónicos. A diluição geral da composição, de que fez princípio absoluto nas cenas intimistas, foi relegada para a informalidade do estudo preparatório (Fig. 109).

A propósito desta obra, consideremos o caso marginal de Francisco Metrass, que, embora pertencendo à geração anterior a Columbano, parece antecipar, em *Inês de Castro pressentindo os assassinos*, um dos aspectos característicos da sua pintura: as variações tímbricas, aqui concentradas na figura feminina (Fig. 110). Evidentemente, não pretendemos estabelecer uma comparação directa entre a estética do mais romântico dos “cinco artistas” – núcleo duro dos primeiros naturalistas portugueses, também eles celebrados num icónico retrato colectivo – à do realista “fora do mundo e do seu tempo” (Brandão, 1933, p. 251). Mas antes aproximar o pessimismo moral, o isolamento e o sentimento de fracasso – na tentativa de renovação da cultura nacional – de dois pintores que, à distância de meio século, se sentiram rejeitados por um país que não honrava os seus artistas. Solitários, melancólicos, cederam a um colorido sombrio, por vezes betuminoso, procurando abrir novos caminhos na pintura de história, caso de Metrass, e na natureza-morta, ou viva, dos retratos, a que se dedicou Columbano.

Se o título remete, desde logo, para um vocabulário tipicamente romântico, o quadro observa a mesma estética, explorando a angústia da morte iminente. Evoca o momento em que, ao antecipar a chegada do rei, Inês percebe que não irá escapar com vida e agarra-se instintivamente aos filhos, escudando-os com o próprio corpo. Junto a um leito de dossel com baldaquino, a Castro fixa o olhar num ponto exterior à tela, do lado esquerdo, de onde provém a ténue iluminação do aposento, porventura soerguido o reposteiro que lhe dá acesso. O claro-escuro dramático, quase ingénuo, resulta eficaz, já que o pintor destaca, por meio de sombreados, a expressão dolorosa da mulher. O efeito é de uma eloquência extraordinária, pois conseguimos ler no seu semblante todo o alvoroço que a atormenta, adivinhando, naquele instante de suspensão, o triste fim da “mísera e mesquinha”. Sintomático do novo paradigma sentimental na pintura romântica

portuguesa, de que Metrass foi precursor, não se resume unicamente à presença feminina, dominante, estendendo-se, ainda, às reacções das personagens secundárias. Uma das crianças esconde a face no braço do irmão mais velho, que emula a atitude protectora da mãe, sem todavia resistir à curiosidade de espreitar.

Depois do estágio em Roma, onde frequentou os *ateliers* de Peter von Cornelius e Johann Friedrich Overbeck, o artista parte rumo a Paris em 1850, regressando a Portugal três anos depois. Entusiasmado com a adesão dos românticos franceses ao dramatismo de Rembrandt, abandona o primitivismo dos Nazarenos, que poucos frutos dera no meio académico lisboeta (França, 1990, I, pp. 275-276). *Camões na gruta de Macau* (Fig. 111), tela concebida e realizada em Paris, é já o resultado dessa mudança de gosto. Imagem do “exílio” do vate, acaba por ser uma espécie de auto-retrato de Metrass, que, longe da pátria, representa o poeta-guerreiro e o seu escravo em melancólica reflexão. O que mais nos interessa nesta obra – primeira incursão do pintor pelos temas camonianos – é o emprego de uma escala tonal de castanhos intensos, onde a dramaticidade se joga no contraste com a face iluminada do épico, as folhas do manuscrito e a camisa de Jau. Valores lumínicos e cromáticos que o artista retoma, agora sem qualquer apontamento naturalista, no quadro alusivo à angústia da Castro. Quadro baço, macilento, que a crítica menosprezou, entendendo estar “longe de prognosticar as faculdades de composição que . . . revelou no *Camões lendo os Lusíadas*, e a sciencia de colorido do *Juizo de Salomão*” (Ferreira, 1861, p. 90), por lhe faltarem em Lisboa os recursos de que dispunha em Paris.

A verdade é que Metrass ter-se-á inspirado noutra obra de Paul Delaroche conhecida pelo título *Les Enfants d'Édouard* (Fig. 112), que vira decerto no Museu do Luxemburgo, onde, a par do Louvre, completara a sua formação artística. Substituindo a cela da Torre de Londres, na versão francesa, pelos aposentos de Inês em Coimbra, o pintor segue idêntico esquema formal ao fazer do leito o eixo central da composição. Muda-lhe a decoração do barramento e das colunas, a cor do dossel e coloca-o de viés para o observador. Episódio da história de Inglaterra tornado célebre pela peça de Shakespeare *Richard III*, o motivo escolhido por Delaroche permite-lhe construir uma cena de suspense dramático, onde a morte espreita, como acontece na tela do português. O tema de Inês de Castro – por esta altura, tão ou mais divulgado, na Europa, que o trágico incidente dos jovens príncipes assassinados por ordem do tio, usurpador do trono inglês – funciona como duplo pretexto para uma adesão mítica ao medievalismo, num regresso

aos antigos valores nacionais que tanto atraíam os românticos, e à gesta camoniana, polarizadora dos desejos de renovação cultural (Lapa & Silveira, 2010, p. 222).

No que concerne às iconografias inesianas, valerá a pena destacar dois aspectos: Metrass é o único a respeitar a verdade histórica que atribui ao casal três filhos e um dos poucos que retrata Inês com cabeleira loira. A origem literária da cor do cabelo da dama remonta à *Castro* de António Ferreira, iniciando uma tradição que os relatos sobre a abertura do túmulo viriam a confirmar (Sousa, 2005, pp. 276-277). Pese embora a tentativa de verosimilhança, se não fosse pelo título, dificilmente conseguiríamos identificar sem reservas o assunto aqui representado. Com efeito, o que o artista introduz de registo do quotidiano – como a criança ainda adormecida que a progenitora mal levantou da cama – perde em narratividade histórica, numa solução de compromisso entre o dramatismo teatralizado e a simplificação das personagens e do *décor*. Ao invés de optar por uma composição mais tradicional, onde a presença do rei e dos conselheiros não está apenas implícita no desvelar do reposteiro, mas declaradamente assumida, como mostram alguns estudos preparatórios (Figs. 113-114)⁸¹, Metrass acabou por concentrar na figura da mulher-mãe tudo o que se vê e o que se não vê. Afinal, porque outro motivo sacrificaria “a tinta á expressão”, nas palavras de José de Andrade Ferreira (1861, p. 91)?

A continuação desta cena fora já imaginada pelo russo Karl Briullov quase vinte anos antes (Fig. 115). Entrando no segundo tipo iconográfico – o da morte –, a tela mostra-nos a comitiva que acompanha o rei surpreendendo Inês na sua câmara, arrastada para fora do leito onde dormia. O bailado inesiano, adaptado da tragédia de La Motte, fazia sucesso na Rússia desde finais do século XVIII, e mesmo em Milão⁸², onde o pintor executa a obra (Vaksel, 1892, p. 11), tanto o bailado como a ópera divulgavam o enredo do dramaturgo francês, com a versão da morte por envenenamento (Sousa, 2005, pp. 203-211). Mas a fonte parece ser antes camoniana: “Traziam-na os horríficos algozes / Ante o Rei, já movido a piedade” (III, 124). Briullov conhecia a tradução russa d’*Os Lusíadas* publicada por Alexandre Dmitriev em 1788, conforme nos dá conta Elena Wolf (1980, p. 464), numa altura em que crescia o interesse pela poesia épica e pelas narrativas heróicas

⁸¹ Conhecemos, ainda, do pintor um outro desenho sobre o motivo da súplica, que lembra o esquema compositivo da obra de Servières, adquirida em 1825 como parte da colecção de Carlos X, e integrada na galeria do Grand Trianon, em Versalhes, durante o reinado de Luís Filipe de Orleães (Constans, 1995, p. 832), onde poderia ter sido vista por Metrass.

⁸² Entre 1775 e 1831, terão sido representados, em Itália, 48 bailados e óperas autóctones de temática inesiana, 6 dos quais levados à cena no Teatro alla Scala em Milão, de acordo com o que conseguimos apurar a partir do levantamento de Manuel Pereira Peixoto d’Almeida Carvalhais (1909, pp. 135-142).

da história nacional e europeia. Não surpreende, por isso, que o nome do vate apareça citado por vários autores russos em inícios do século XIX, ou que o episódio dos trágicos amores tenha sido o primeiro fragmento da epopeia portuguesa a atrair a atenção de escritores, mas sobretudo de compositores e coreógrafos, naquele país.

Olhemos então para a pintura: mais uma vez, estamos perante uma cena eminentemente teatral, em que dois verdugos seguram a dama pelos braços, indiferentes às crianças assustadas cingindo a mãe. Preparados os punhais, aguardam o sinal de D. Afonso IV para avançar. Este mostra-se hesitante, vacilando na decisão de “tirar Inês ao mundo”, mas o gesto enfático e a expressão febril do conselheiro mais próximo acabam por persuadir o rei, qual Pilatos dividido numa luta interior, a quem nada resta senão aliviar a sua culpa, lançando-a sobre os outros. A comitiva enverga trajes de corte medievais, com destaque para a opulência do manto de arminho do soberano, verdadeiro figurino operático. Para além dos têxteis, também o mobiliário, de linhas góticas, contribui para a ambiência histórica, fruto da efabulação conscienciosa do pintor. Sem que a *mise en scène* perturbe a leitura global da obra: dominada por uma estética que privilegia o mórbido e o terrífico, contrapõe à ferocidade dos intrusos a inocência de Inês e dos filhos, acentuada pela carnação ebúrnea e vestes alvas, quase transparentes.

Em nosso entender, mais do que à tradição camoniana, donde retira o esquema compositivo, Briullov deve a escolha do assunto à ópera que Giuseppe Persiani vinha escrevendo por esses anos e que estreava, a 28 de Janeiro de 1835, no Teatro S. Carlo em Nápoles⁸³. O elenco contava com a célebre *mezzosoprano* Maria Malibran no papel da Castro, adaptado, após a morte desta, para a mulher do compositor, Fanny Tacchinardi Persiani, que posara para o russo como Amina na ópera de Bellini *La Sonnambula* (Fig. 116). Executado pela mesma altura que o grande quadro histórico, este retrato documenta a relação do artista com a cantora lírica e o maestro, autor da mais célebre peça operática inesiana⁸⁴. Não seria a primeira vez que Briullov colhia inspiração num

⁸³ Tal circunstância terá actuado como catalisador de uma ideia que o pintor retivera, por certo decisiva na altura de transpor o argumento para a tela. Referimo-nos a um acontecimento amplamente discutido na sociedade russa: a exumação do corpo do imperador Pedro III pelo filho, que, na tentativa de repor a justiça histórica, voltou a sepultá-lo com todas as honrarias, colocando a coroa sobre a urna, durante as exéquias da mãe, Catarina II, em 1796 (Bule & Bekhtieva, 2018, p. 92).

⁸⁴ Com libreto de Salvatore Cammarano, que se inspirou num drama trágico de Giovanni Emanuele Bidera, a ópera alcançou extraordinário sucesso logo após a estreia (Radiciotti, 1904, p. 126-129). Manter-se-ia em cena durante 16 anos, em mais de 60 produções diferentes, não só na Península Itálica como na restante Europa (Kaufman, 1988, p. 126-127; Delgado, 2013, pp. 225-228).

libreto melodramático: *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacini⁸⁵ dera o mote àquela que é considerada a obra-prima do pintor, valendo-lhe a medalha de ouro no *Salon* de Paris em 1834 (Leontieva, 1990, pp. 26-27).

Descendente de uma família de huguenotes franceses emigrados na Rússia, Briullov, concluíra, com distinção, os seus estudos na Academia de S. Petersburgo, antes de partir para Itália, onde viria a residir durante mais de dez anos. O eclectismo do seu trabalho, forjado no compromisso entre os ideais clássicos e as inovações românticas, abre caminho a uma nova tradição académica na pintura de história russa, destinada, sobretudo, a “*créer un effet*” (Sarabianov, 1990, p. 58). Um dos sinais de ruptura com o classicismo está no claro-escuro violento, que resulta mais da exuberância fantasiosa do artista, adequada ao sentimento de catástrofe e horror, do que da gradação natural entre luz e sombra. Essa exuberância manifesta-se, ainda, na teatralidade das personagens e na atenção ao detalhe, equacionada em termos de exactidão histórica – ou arqueológica. Regressaria a Itália já no fim da vida⁸⁶, sem nunca conseguir emular o sucesso outrora alcançado com a sua primeira obra: a queda de Pompeia correspondeu também ao auge e declínio do génio criativo de Briullov, que, salvo a *Morte de Inês de Castro*, não compôs senão variantes do mesmo quadro histórico (Allenov, 1991, p. 345).

Exposta na Accademia di Brera, em Milão, esta última foi reproduzida, com certa ingenuidade, num álbum de gravuras (Fig. 117), em parte conservado na Biblioteca Nacional da Áustria, que divulgava também a obra de outras figuras do Romantismo histórico italiano. Para tal terá contribuído o facto de o russo ser, então, um dos mais populares artistas europeus, fama passageira que, ainda assim, parece ter causado algum impacto em França, onde a crítica fora menos favorável à obra-prima que entusiasmara a vizinha Itália (Blakesley, 2018, pp. 999-1000). O que não impediu Aimé-Benoît Marquet de apresentar, no *Salon* de 1839, a sua versão da mesma iconografia inesiana trabalhada por Briullov, seguindo um esquema idêntico (Fig. 118). Teve ele acesso à referida gravura, para não dizer ao seu original, que, depois de passar por vários proprietários, chegaria à Rússia? Pouco sabemos sobre a vida do pintor de origem lionesa para admitir semelhante hipótese, mas as afinidades entre os dois quadros são, de facto, sugestivas.

⁸⁵ As filhas do compositor, Giovannina e Amacilia Pacini, foram também retratadas por Briullov, tal como a mãe adoptiva, a Condessa Yuliya Samoilova, sua compatriota, com quem mantinha estreita amizade.

⁸⁶ O quadro que aqui vimos não seria a única ligação do russo a Portugal. Briullov desloca-se à Madeira no Verão de 1849, onde permaneceu quase um ano, aí deixando alguns retratos e paisagens de relativo mérito (Leontieva, 1990, pp. 42-43). Sobre o *corpus* madeirense do pintor, veja-se Bekhtieva, 2018, pp. 80-87.

Tal como o russo, também o francês recusa que a dama esperasse a vinda do rei, captando o momento em que o séquito irrompe pelos aposentos de Inês, descobrindo-a adormecida sobre um leito de dossel, guarnecido com têxteis em tom vermelho-escuro. Mas compõe uma cena mais intimista, qualidade para a qual concorre a ausência das crianças, e até sensual, já que ela oferece o peito desnudo à contemplação dos intrusos. O primeiro a chegar junto da mulher – identificado como Pacheco (Salon de peinture et de sculpture, 1839, p. 157) – soergue um dos panejamentos com a mão esquerda, munida a outra de punhal, e olha por cima do ombro direito para o seu senhor, aguardando instruções. Figura imponente, de chapéu borgonhês e perfil desenhado na contraluz, o monarca observa, com expressão grave, a “linda Inês, posta em sossego” (III, 120). Trajam ambos à moda do século XV, imprecisão histórica que Briullov não admitiria. Atrás de Pacheco, enfileiram-se vários soldados, discerníveis apenas os elmos e as pontas das lanças, e um segundo conselheiro, de cabeça descoberta.

A obra vive muito dos brilhos metálicos, reverberando tanto no colar de pérolas e gomil sobre a mesa-de-cabeceira, como na urna para água, ou no punhal e elmo dos assassinos em segundo plano. Efeito tão mais fulgurante na colcha acetinada, grande superfície luminosa, que cobre a incauta mulher de cabelos negros e pele de marfim, entregue a sereno repouso. Cruzam-se aqui a pintura de história e a natureza-morta, combinação improvável, que dificilmente teria ocorrido a Marquet por sugestão da ópera de Persiani, apenas estreada em Paris no Natal de 1839 (Kaufman, 1988, p. 137). Com elementos de várias origens, o próprio enredo “desfigurado” do episódio (Opera de Ignez de Castro, 1841, p. 169) remete-nos para outra fonte literária, adaptada da tradição camoniana pelos autores franceses que, nas suas histórias de Portugal, substituem as espadas inimigas por punhais, como vimos no capítulo anterior.

Discípulo de Louis Hersent e Horace Vernet (Bénézit & Busse, 1999, 9, p. 249), o artista marcara presença no mesmo certame em que Delaroche expõe o quadro atrás mencionado (Salon de peinture et de sculpture, 1831, pp. 40; 113), que haveria de inspirar Metrass, e porque não o próprio Marquet? Afinal, este contactara directamente com a obra e a reacção entusiasta do público⁸⁷. Tão-pouco era a primeira vez que trabalhava assuntos históricos: no *Salon* de 1835, apresentara *Le cardinal de Richelieu annonçant a*

⁸⁷ Salon de 1831, 1831, p. 187; Lenormant, 1833, pp. 145-146. Para além da litografia que acompanha o artigo no jornal *L'Artiste*, a obra foi também reproduzida em gravura por Hippolyte Prudhomme (Goddé, 1858, pl. 14) e deu, ainda, o mote à tragédia de Casimir Delavigne (1833), *Les Enfants d'Édouard*.

Marie de Médicis son exil hors de France (Salon de peinture et de sculpture, 1835, p. 148), que lhe concedera uma medalha de bronze na exposição de Valenciennes (Société d'agriculture, des sciences et des arts, 1835, p. 24). A julgar pela descrição deste catálogo, o interesse do *petit tableau* reside na figura do cardeal, ombreando com os melhores retratos do pintor. No caso de Inês, Marquet direcciona o olhar para a beleza e inocência da mulher adormecida, optando por fixar, não um momento de confronto declarado, mas de suspensão, num crescendo trágico da catástrofe que se adivinha.

Depois de 1839, não conhecemos outra representação pictórica desta iconografia. Mas o tema acenara, ainda, a Ingres, que realiza um estudo para uma pintura sobre a morte da Castro (Fig. 119). Pertence aos cadernos manuscritos do artista, frequentemente anotados com a menção *sujet*, através da qual manifestava o seu interesse pela *petite histoire*, antiga ou moderna, e o empenho, muitas vezes passageiro, na transposição do papel para a tela (Vigne, 1995, p. 438). O desenho só se torna inteligível com a ajuda das notas, vigorsas mas imprecisas, que o autor registou junto algumas personagens, grosseiramente esboçadas. Assim, identificamos um coro feminino, próximo da rainha, que chora em silêncio o triste fado de Inês. Apesar da natureza esquemática da composição, conseguimos perceber o desespero destas mulheres – as moças de Coimbra na *Castro* de Ferreira ou as ninfas do Mondego n' *Os Lusíadas*? – pelo gesto de uma delas, que, inconsolável, se debruça sobre o corpo e leva as mãos ao rosto. Ao centro, o rei contempla a defunta cabisbaixo e, à direita, recorta-se a misteriosa *figure de l'allemand*.

Na espontaneidade desse primeiro esquisso, o mestre da linha insiste na representação da dama prostrada, ensaiando a melhor forma de transmitir a angústia das mulheres que dela se compadecem. É notória a influência não só da tragédia clássica, pela presença do coro, mas também do drama de La Motte, que introduz, pela primeira vez, a personagem da rainha. Tema alegórico da colecção de Montauban, *La Médiocrité* foi glosada em 1846 numa série de desenhos, um dos quais inclui a anotação “Camoens” (Vigne, 1993, p. 34). Com efeito, Ingres conhecia o poeta luso há, pelo menos, vinte anos, altura em que começou a pintar *L'Apothéose d'Homère* (Fig. 120). Entre as personalidades dignas de figurar ao lado do épico grego, o artista elege Camões, a grande voz lírica do episódio inesiano, ainda que relegado para o canto inferior direito da tela. Para numa segunda versão da obra, a grafite e aguada cinza, despromover o vate da galeria de ilustres, juntamente com Tasso e Shakespeare, por considerá-los demasiado românticos (Camesasca, 1971, p. 103). Talvez por esse motivo não tenha prosseguido a

morte da Castro: o impulso violento ou devaneio fugaz, típico mas não exclusivo do Romantismo, logo foi refreado para retornar à inspiração clássica, tão cara ao pintor.

Mais do que um caso pontual e trágico, a história de Inês tornou-se, a partir da glorificação que dela fez o teatro espanhol, um mito, o mito do amor para além da morte. Tipo iconográfico por excelência, a cena da coroação “es la más original de la leyenda, al par que la de mayor grandeza trágica, la que más vivamente há herido la imaginación popular La pintura, en Francia y en España, ha preferido este episodio á todo outro” (Sánchez Moguel, 1894, pp. 137-138). Seria, com efeito, um francês, Louis-Nicolas-Philippe-Auguste de Forbin, a inaugurar o tema, produzindo, não um, mas dois quadros, cujo paradeiro actual desconhecemos. O primeiro, apresentado no *Salon* de 1812, deu origem a um romance inesiano, escrito por *M^{me}* de Genlis, que, impressionada com o talento do pintor, colhe ainda da sua obra novo assunto para uma segunda novela histórica, inserida na mesma publicação, de 1817, onde não faltam as ilustrações.

A que nos interessa convida a uma cerimónia discreta e intimista, presenciada por alguns cavaleiros e outros tantos monges (Fig. 121). Acompanhantes do rei, os primeiros terão auxiliado no levantamento do túmulo, verdadeira cripta, cuja tampa entreaberta descobre as escadas que conduzem a uma câmara subterrânea. Habitantes do espaço, os segundos testemunham o acontecimento, conferindo-lhe dignidade com os seus estandartes e ungentos, do mesmo modo que o cão sinaliza a fidelidade e devoção daquele que fez desenterrar a amada para uma última, derradeira homenagem. Sob o olhar do abade, oficiando a investidura, D. Pedro ergue a coroa sobre a cabeça de Inês, reclinada no assento, enquanto um dos cavaleiros se ajoelha diante da rainha defunta. A coroação tem como pano de fundo um quadro ao alto representando a Assunção da Virgem, iconografia particularmente significativa neste contexto, ao exaltar a imagem de Maria triunfando sobre a morte, elevada, em corpo e alma, à glória celeste.

O recato do acontecimento é, no entanto, contrariado pela grandeza do cenário, que ocupa a quase totalidade da composição: referimo-nos ao imponente “cloître de marbre de l’abaye d’Alcobassa” (*Salon de peinture et de sculpture*, 1812, p. 27). Na verdade, o claustro de Forbin tem origem, não na arquitectura alcobacense, mas na dos Jerónimos, que o então oficial terá por certo visitado. Embora reproduza a decoração escultórica dos dois andares, o ritmo dos tramos e os ângulos chanfrados, o francês não pretende ser fiel à realidade construída, oferecendo antes a visão romântica de um edifício tardo-gótico abandonado à vegetação, que cresceu selvaticamente, onde um lago faz as

vezes de pátio⁸⁸. Concluída a aprendizagem no *atelier* de David, Forbin vira-se obrigado a interromper a promissora carreira para ingressar no exército em 1799. Esteve em Portugal, onde serviu com distinção sob as ordens de Junot e estabeleceu amizade com Domingos Sequeira, que o acompanha, em 1808, num “roteiro artístico-sentimental” a lugares como Sintra e Alcobaça (Araújo, 1991, I, pp. 162-163).

Depois da campanha na Áustria e de uma viagem por Itália, regressa a Paris. Nomeado *Directeur des Musées Royaux* em 1816, a ele se deve a criação do *Musée du Luxembourg* e do *Musée Charles X*, enriquecidos com a aquisição de numerosas obras de artistas vivos e antiguidades do Oriente (Turner, 1996, 11, pp. 301-302). Enquanto pintor alcançou considerável sucesso, contando-se, entre os seus êxitos, a tela inesiana exibida em 1812. Não surpreende, por conseguinte, que Forbin ensaiasse uma segunda versão do quadro anos depois. A par do título, por si só esclarecedor, a legenda do catálogo da exposição de 1819 é inequívoca quanto à cena representada (*Salon de peinture et de sculpture*, 1819, p. 51), sugerindo até tratar-se da mesma pintura. As reproduções gráficas de uma e outra desmentem, todavia, tais suspeitas, já que nos deparamos com ligeiras diferenças, o par de cisnes nadando no tanque, o monge lendo uma oração atrás de um trono estilo império, ou as armas depositadas aos pés da Castro, pormenores inexistentes na primeira obra, ou, ainda, o arvoredado mais frondoso na segunda (Fig. 122).

Com efeito, Charles-Paul Landon confirma este entendimento nas suas notas sobre o *Salon* de 1819: “On a cru généralement, en voyant ce tableau . . . que c’était le même que M. le comte de Forbin avait exposé il y a quelques années; mais c’est un second tableau, et celui-ci est une imitation fibre du premier” (1819, p. 30)⁸⁹. Adquirida pela Imperatriz Joséphine, importante colecionadora e mecenas do *style troubadour*, a tela original seria levada de Malmaison⁹⁰ para o Palácio Leuchtenberg em Munique, onde permaneceu entre 1825 e 1852, data em que a galeria encerra ao público e o seu acervo

⁸⁸ Sousa Viterbo (1892, p. 22) já havia localizado o modelo arquitectónico de Forbin em Belém, “a que não faltam os canteiros nem o tanque, em tempos ali existentes”, conforme observa Luís Xavier da Costa (1922, p. 183). Com efeito, o claustro fora reformulado no terceiro quartel do século XVI, com a construção de um grande tanque, centrado por uma ilha com fonte e templete, à qual se acedia por quatro pontes (Sousa, 1837, pp.19-20). O tanque viria a desaparecer após demolição em 1860 (Alves, 1991, p. 274).

⁸⁹ Sousa Viterbo (1892) e Xavier Coutinho (1946, I, pp. 201-209) chegariam à mesma conclusão, convicto o primeiro de que Forbin não duplicou mas desdobrou o assunto, “representando n’um quadro a inumação e n’outro o coroamento” (p. 22). Mais cauteloso, o iconógrafo de Camões deixa a questão em aberto, pela falta de consenso quanto ao paradeiro do quadro original. A verdade é que fica, ainda, por explicar qual das versões teria sido vendida em 1821 (“vente Lafontaine”, Blanc, 1865, p. 44) e em 1865, quando os herdeiros do Conde de Pourtalès se desfizeram do espólio do banqueiro suíço (Pourtalès-Gorgier, 1865, p. 89).

⁹⁰ À data da sua morte, em 1814, a obra encontrava-se inventariada no catálogo da colecção de Joséphine de Beauharnais, na sua residência oficial nos arredores de Paris (Grandjean, 1964, p. 169).

disperso pelos descendentes do entretanto falecido Maximiliano de Beauharnais⁹¹. A julgar pela inscrição na gravura do catálogo ilustrado de 1852, a obra parece ter sido executada em Roma (Fig. 123), o que se coaduna com o levantamento biográfico de Ferdinand Hoefer (1858, pp. 153-154), situando o Barão, futuro Conde de Forbin, em Itália no início da década de 1810. Será então a cópia, legado da Duquesa de Parma, que o Marquês de Resende admira na residência da Imperatriz-viúva da Áustria, Carolina Augusta, em Salzburgo, sugerindo-lhe a ideia de escrever uma memória histórica de Inês de Castro, conforme regista na dedicatória destes *Souvenirs de Coimbre* (1849, p. 3)⁹².

Aplaudida pela crítica⁹³, que conhecia bem o assunto por via da epopeia de Camões e da tragédia de La Motte, a obra de Forbin foi divulgada em gravuras avulsas e ilustrações de catálogos, inventários, ou, ainda, romances, como vimos. Não seria o único caso em que a pintura dava o mote à literatura. Menos comum que o inverso, aconteceu, porém, com o quadro inesiano de outro oficial que abandona a carreira militar para se dedicar à arte. Exemplo particularmente revelador pelo facto de a linguagem pictórica ultrapassar fronteiras, com o colorido francês a actuar sobre a imaginação inglesa, produzindo uma narrativa intrincada que pouco deve à história de Portugal, e menos ainda ao próprio quadro. O pincel é de Gillot Saint-Èvre, *peintre troubadour*, que, tal como Servières, busca inspiração na época medieval. Encontra-a em 1827 no tema da coroação da Castro, e o resultado, apresentado tardiamente a concurso⁹⁴, nem por isso deixou de causar impacto (Fig. 124). Sabemo-lo por Auguste Jal (1828, p. 462), que, na sua apreciação do certame, elogia os méritos da composição e do seu autor, manifestando o propósito de adquirir a tela para a colecção de um aristocrata escocês cujos interesses servia como *marchand* em Paris⁹⁵.

⁹¹ A viúva, Maria Nikolaevna, transferiu parte da pinacoteca para São Petersburgo em 1854, onde se incluía o quadro de Forbin (Ledeboer, 1878, p. 142). O que não foi alienado a coleccionadores russos entre finais do século XIX e inícios do XX seria transportado para a Suécia em 1917 e vendido em leilão, perdendo-se-lhe o rasto (Androsov, 2013, p. 285).

⁹² Impressionado com a pintura, o visitante português não deixa de fazer notar que o artista representa, inadvertidamente, o confessor de D. Pedro com a cogula branca de S. Bernardo, ao invés de o ataviar com o hábito franciscano. Refere-se a Vicente Amado, que, de acordo com a sua descrição, identificamos como o velho cenobita segurando o breviário junto do cadáver de Inês, não no Mosteiro de Alcobaça, mas no Convento das Clarissas em Coimbra, ainda segundo o mesmo autor (Resende, 1849, pp. 32-34).

⁹³ Veja-se Landon, 1812, p. 106; Gault de Saint-Germain, 1819, p. 34; “Notice sur l’exposition”, 1820, pp. 62-63; Marcellus, 1843, pp. 4-5.

⁹⁴ A tela só é mencionada num suplemento ao rol de obras expostas esse ano no Louvre (Salon de peinture et de sculpture, 1827, p. 249).

⁹⁵ Designado pelo nome de *Lord D*, não nos foi possível até ao momento apurar a identidade do cavalheiro em questão. O interesse na pintura de Saint-Èvre dever-se-á mais ao conteúdo do que à forma, recordando o crítico que a misteriosa personalidade escrevera uma tragédia sobre Inês de Castro, onde incluía a referida cena da coroação (Jal, 1828, pp. 457; 462).

Retomando o *topos* da coroação, Saint-Èvre introduz-nos numa verdadeira cerimónia de Estado, presidida pelo rei, oficiada por um bispo, e à qual comparece a sociedade em peso, entre comunidade monástica, soldadesca e alta nobreza. Com o aparato cresce também a morbidez, de tal forma que a dama deixa de ser representada como que adormecida no trono, à maneira de Forbin, para ser plenamente assumida como cadáver, de face velada e corpo estirado. Assim a trata o *petit maître*, numa imponente cadeira de espaldar sob baldaquino, a que se acede subindo o estrado, cujo número de degraus revela bem a importância da pessoa entronizada. O estrado cumpre, ainda, a função de dinamizar o espaço pictórico, ao elevar o sólio acima da multidão. De pé, a seu lado, trajando de branco, Pedro figura agora declaradamente nas iconografias inesianas, ele sim herói activo da tragédia. O gesto enfático na direcção da Castro, munida de coroa e orbe, encontra resposta na atitude reverente dos dignitários eclesiásticos agrupados num dos patamares superiores do estrado. Anunciado pelos monges que se retiram com a cruz processional e o livro sagrado, o fim da investidura dá lugar ao beija-mão: enquanto uns descem, outros abrem caminho escada acima para homenagear a rainha morta.

De acordo com o catálogo da exposição (Salon de peinture et de sculpture, 1827, p. 249), é o herdeiro do trono, D. Fernando, que lidera o cortejo, seguido pelos filhos do segundo casamento do Cruel, D. João e D. Dinis, impressionados ante a visão macabra do cadáver da mãe. O desfile de ilustres estende-se até onde a vista alcança, e mesmo para lá da composição, dimensionada à escala monumental desta Igreja de Santa Clara em Coimbra. A nave lateral é rasgada por altos janelões góticos decorados com vitrais, que animam o interior austero, não fosse pela abundância de estandartes e bandeirolas e pela arquitectura efémera do trono sobre palanque, verdadeira cenografia de um espaço adaptado a sala de espectáculos. O *décor* contempla, ainda, suspensa sob um dos arcos quebrados, a imagem da fundadora do ramo feminino da Ordem de São Francisco, de hábito pardo, toucado branco e véu negro sobre a cabeça, que consagra Clara como esposa de Cristo, tal como Inês fora de Pedro. Ou seria, porventura, uma representação da Rainha Santa em vestes de terceira franciscana? Ainda que empenhado na reconstituição escrupulosa de adereços e figurinos (Schurr & Cabanne, 1996, II, p. 378), dificilmente o pintor se teria dado ao trabalho de conhecer o velho mosteiro, há muito abandonado, e cuja traça não reproduz, de resto, com fidelidade; tão-pouco evocaria a sua patrocinadora, D. Isabel de Aragão.

Apreciada na cena artística parisiense, embora sem reunir consenso absoluto⁹⁶, a tela viajou até Londres para figurar na exposição da Somerset House dois anos depois (Royal Academy of Arts, 1829, p. 19). A crítica britânica mostrou-se menos favorável à escolha do assunto – descrito como *revolting*⁹⁷ – do que à execução propriamente dita. Indiferente a tais comentários, Anna Eliza Bray deixa-se seduzir pelo quadro, escrevendo o primeiro romance inglês de temática inesiana, conforme explica numa nota ao epílogo que resume o desfecho dos trágicos amores (Bray, 1830, III, p. 282). O desafio de renovar uma história tantas vezes contada cumpria-se, ainda, no entrosamento com a corrente literária hispano-mourisca, posta em voga pelo Romantismo. Em inícios do século, já o alemão Heinrich Keller havia introduzido um prisioneiro mouro no drama, mas foi Victor Hugo o primeiro a enquadrar, com sucesso, a narrativa no ambiente histórico do conflito entre cristãos e muçulmanos, imaginando um enredo complexo que ultrapassa o plano da relação amorosa. Também a autora inglesa explora o motivo do exótico mourisco, chegando mesmo a preterir o nome de Inês, como título do seu romance, a favor de *Talba*, numa referência à misteriosa personagem árabe (Sousa, 2005, pp. 358-366).

O quadro seria oferecido pelos Duques de Orleães ao próprio Victor Hugo em 1837, passados quase vinte anos desde que compusera o seu melodrama inesiano. Publicado após a morte do autor, nunca foi levado à cena, mas o interesse de juventude do francês pelo episódio da história de Portugal terá determinado o destino da pintura. Ultrapassada a quezília da nomeação para a Legião de Honra, por altura do casamento de Fernando Filipe de Orleães, e procurando retomar as boas relações com a família real, Hugo envia um exemplar do florilégio poético *Voix intérieures*, apenas saído do prelo, à esposa do herdeiro ao trono da França. Em gesto de agradecimento, este decide presentear o escritor com um quadro, por sugestão de Alexandre Dumas, a quem confia a tarefa de escolher uma obra do agrado de Hugo, conforme relata o amigo nas suas memórias (Dumas, 1884, pp. 40-42). Inicialmente, terá pensado numa composição de Delacroix, mas, sem conseguir chegar a acordo com o pintor, resolveu-se pela tela de Saint-Èvre, em cuja moldura foi inscrita uma dedicatória (Hugo, 1863, p. 451).

⁹⁶ Ao contrário de Jal, C.-P. Landon é menos lisonjeiro nas suas observações, descrevendo a obra de Saint-Èvre como “composition bizarre, mais énergique et bien imprégnée de la couleur du tems” (1827, p. 174). Veja-se, ainda, a análise de Bouillo (2009, p. 215) dos artigos da imprensa da época onde a obra é discutida.

⁹⁷ “Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy: Fifth notice”, 1829, p. 378; “Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy: Second survey”, 1829, p. 326.

Mesmo não inspirando obras literárias, ou integrando as colecções dos seus autores, como vimos até agora, o motivo da coroação permanecia no imaginário dos artistas românticos, sobretudo em França, onde nascera esta tradição pictórica. Ainda antes de meados do século, é Pierre-Charles Comte, discípulo de Claude Bonnefond e Joseph-Nicolas Robert-Fleury (Schurr & Cabanne, 1996, I, p. 287), quem lhe dá continuidade. Se Gillot constrói uma ambiência medieval, sensível nos têxteis, no mobiliário e na própria arquitectura do espaço, que é o de uma catedral gótica, o pintor de Lyon troca o passado longínquo pela reinvenção de um tempo heterogéneo. Nela, convergem apontamentos oitocentistas, caso do escudo português de vértice curvo, mas também quatrocentistas ou seiscentistas, num anacronismo estridente, tal como, de resto, o colorido da tela (Fig. 125). O vermelho vivo do estofó da cadeira, do sobrecéu e do panejamento suspenso na vertical, guarnecido ao centro com as armas reais, torna-se ensurdecedor no contraste com a brancura do arminho e outros tecidos que a defunta, as nobres senhoras e até o rei envergam.

De pé, atrás do trono, todas estas personagens ostentam modas diferentes do cavaleiro ajoelhado diante de Inês, do soldado em primeiro plano, ou do fidalgo que aguarda, a meio das escadas, a sua vez de preitear a rainha. Diferentes ainda do rapaz, ao cimo do estrado, espreitando com curiosidade na direcção da Castro. A julgar pela juventude e posição que ocupa, diríamos tratar-se do infante D. Fernando, em vestes do século XVIII! Mas voltemos à figura do rei. Observando o cortesão em reverência, D. Pedro assume expressão séria e pose altiva de mão na cintura. Contribuem para essa imagem de aparato alguns símbolos de poder como a coroa, o colar – da ordem francesa do Espírito Santo ou do Tosão de Ouro? – e a própria armadura, cuja decoração em faixas verticais douradas lembra as couraças de alguns retratos oficiais de Filipe III de Espanha (Figs. 126-127). Já Inês usa coroa sobre beatilha que lhe cobre o cabelo e o pescoço, deixando apenas visíveis os traços do rosto, como convinha, aliás, a uma mulher casada em plena Idade Média. De tez cinzenta e face cerosa, surge, pela primeira vez, com aspecto mais verosímil para um cadáver exumado ao fim de seis anos.

O pintor insiste, todavia, nesse tempo compósito, ao sentar a rainha numa cadeira estilo Luís XIII, com estrutura em madeira dourada, espaldar alto rectangular, encimado por pináculos esféricos, assento de secção quadrada, debruado por galões franjados, tal como os braços, em cujas extremidades brotam as mesmas esferas aneladas. A somar a tudo isto olhemos, ainda, ao cenário onde decorre a cerimónia, bem diferente do templo

laico de Saint-Èvre, tão imponente em altura quanto em largura, emulando a grandeza das construções góticas. Projectada à escala humana, a espacialidade de Comte é, ao invés, classicizante, com os seus arcos de volta perfeita assentes em capitéis coríntios. Somos, por isso, levados a discordar de Anne-Marie Pascal (2008, p. 214), quando a autora elenca, entre os méritos da pintura, a reconstituição bem conseguida dos detalhes históricos, em particular a arquitectura – que classifica como românica – das abóbadas da Igreja de Alcobaça. Construída segundo o plano-tipo da casa-mãe cisterciense, esta abadia foi, na verdade, o primeiro edifício totalmente gótico erguido em Portugal.

As abóbadas de berço são, por conseguinte, fruto da imaginação do francês, que terá aproveitado para preencher o espaço com o que supomos ser uma aparição de Cristo ressuscitado, aludindo ao simbolismo do tema escolhido, já que também Inês, mártir do Amor, ressuscita com a proclamação póstuma de realeza. Vida e morte andam de mãos dadas na obra de Comte, de tal forma que poderíamos encarar a coroação da Castro como variante, ou subgénero, de uma categoria mais lata, universal, a de *memento mori*, conforme sugeriu A.-M. Pascal (2008, p. 215). Porque outra razão destacaria o pintor a figura feminina à direita do trono, ávida de cor, irradiando juventude? Ela é o contraponto de Inês, o seu passado, a vida que brilha no escuro por breves momentos até a morte apagar essa luz, esse viço da carne. Eis o destino inexorável que o estandarte com a caveira sobre tíbias cruzadas exclama, em surdina, à audiência. O que a pintura ganha em introspecção, perde em verosimilhança, que nunca foi uma pretensão séria do *petit maître*. Comte buscara, porventura, inspiração em gravuras ou peças teatrais a que assistiu nesses anos em Paris: umas e outras acentuavam a vertente fantástica, macabra do episódio.

A mais garrida das telas inesianas acabaria por passar despercebida no Salon de 1849, levando o autor a apresentá-la, novamente, na Exposição Universal de 1867 (Bann & Paccoud, 2014, p. 175). Por esta altura, a fórmula historicista que Delaroche tornara célebre na Europa começava a declinar. A ela se agarravam, ainda, o velho Robert-Fleury e o seu discípulo Comte e, embora o público reagisse com algum entusiasmo, a crítica, por outro lado, negligenciava o trabalho destes artistas ou revelava a sua incompreensão: o interesse pelo assunto dava lugar às questões formais, do mesmo modo que a pintura de história cedia a primazia à paisagem e ao género (Paccoud, 2015, pp. 80-81). O fascínio pelo drama da Castro estava, no entanto, longe de se extinguir; regressaria, em força, no último quartel de Oitocentos, como derradeiro fôlego de um Romantismo arrastado e ultrapassado, testando os limites da sensibilidade doentia e do estilo tétrico. A iconografia

não podia ser outra senão a da coroação, mórbida, e até sobrenatural, resvalando agora num exagero a que a imprensa da época não ficou indiferente.

Exagero levado à letra por Joseph-Fortunet Layraud, no sentido em que se concretiza não só nas escolhas compositivas mas também na materialidade do próprio quadro, cujas dimensões o tornam tão ou mais pesado que a atmosfera nele recriada, como se fosse, na verdade, um mural, ou se destinasse a decorar toda uma parede. Referimo-nos a um pintor que, tendo estudado em Paris com Léon Cogniet e Tony Robert-Fleury, filho do já mencionado Joseph-Nicolas, e concluído a sua aprendizagem na Academia de França em Roma, acabaria por viajar para Portugal, onde permaneceu entre 1873 e 1877. Instala-se em Lisboa a convite do Conde Ernest Armand, enviado extraordinário e ministro plenipotenciário francês que conhecera quando bolseiro do *Grand Prix de Rome* na capital italiana, com a promessa de clientela para os seus retratos de aparato. Durante esse período, Layraud satisfaz diversas encomendas para a família real e para o amigo diplomata, aperfeiçoando-se como retratista (Teixeira, 2013, pp. 160-161).

A estadia em Portugal influenciou certamente a escolha do tema, tanto mais que o artista visitara Alcobaça, registando a aguarela uma vista do mosteiro (Goreau, 1903, p. 12), mas o projecto para o grande quadro histórico só arrancaria após o seu regresso a Paris. Numa carta de Julho de 1881, onde dava conta do início da obra, Layraud exprimia a intenção de devolver à História a nobreza e força trágica que o gosto da época havia desbaratado (Calleron et al., 1993, p. 34). Esta incursão pela Idade Média, remanescente do *style troubadour* de inícios do século, parece ter sido pontual no *corpus* do pintor, que se interessou sobretudo pela Antiguidade Clássica, e, apesar de paladino da *grande peinture*, executou ainda algumas paisagens. Sem negar uma certa gestualidade davidiana nas suas composições históricas, em particular nesta *Inês de Castro*, conforme assinala José de Monterroso Teixeira (2013, pp. 163), parece-nos um tanto forçada a comparação com o *chiaroscuro* de Caravaggio, ainda que revisitado por Géricault. O recurso ao jogo de contrastes entre luz e sombra para acentuar a carga dramática está, aqui, mais próximo de Delaroche do que de outros pintores românticos, ou mesmo barrocos.

Arruinada por um incêndio em 1969 e pelo acondicionamento precário nas reservas do Museu de Valence, a tela encontra-se hoje bastante degradada, evidenciando lacunas substanciais na camada cromática (Fig. 128). Servir-nos-emos, por conseguinte, de uma fotografia anterior aos estragos para melhor apreciar a obra, que nos mostra, pela primeira vez, uma perspectiva frontal da defunta entronizada (Fig. 129). Só que Inês não

está sentada; ao invés, o corpo hirto, ricamente ataviado, aparece-nos em posição vertical, contra o espaldar da cadeira, os braços estendidos, segurando um ceptro na mão esquerda, e, de olhos abertos, como se, por momentos, voltasse à vida. De pé, sobre o estrado, enquadrando a homenageada, estão, ainda, duas figuras masculinas: de um lado, a silhueta lúgubre de um monge encapuzado, a quem não conseguimos descortinar as feições; à presença sombria, mas discreta, do poder espiritual, contrapõe-se a teatralidade do poder temporal, representado pelo rei, verdadeiro centro da composição.

Mais do que senhor do Reino, D. Pedro surge como senhor da guerra, envergando gorjal, túnica adamascada sem mangas, que desce até aos joelhos, sobre loriga em malha, grevas e sapatos de ferro ou escarpins, numa reconstituição erudita das protecções utilizadas pelo combatente medieval. Falta-lhe o bacinete e sobretudo, a coroa, que se converte, assim, em atributo exclusivo da Castro, mandatário no caso dela, acessório no dele, já que o monarca dispõe de outras armas para fazer valer a sua vontade. Sob a ameaça da espada, do gesto autoritário e do olhar implacável, alguns cortesãos mostram arrependimento, arrojando-se pelo chão, de cabeça baixa, mãos juntas ao alto, ou afastadas ao longo do corpo em vénia improvisada. Outros, menos contritos, exprimem desagrado, e até repulsa, perante a imposição do beija-mão: procuram esquivar-se, voltando as costas à cena ou desviando o rosto. Mas não há como fugir: a entrada da sala de audiências é guardada por um corpo de soldados armados, cujas lanças impacientes rompem o ar e o silêncio.

E que diríamos da sala? O trono, peça fundamental do *décor*, contraria o ambiente medieval sugerido pelos figurinos, parecendo enquadrar-se antes no estilo Napoleão III, mais familiar ao pintor, embora nos escape o significado heráldico do medalhão central, dos brasões que o encimam, um de cada lado, indecifráveis na fotografia, e dos dragões que se multiplicam na parede. Os motivos geométricos no intradorso e nas arquivoltas dos arcos, como a estrela de oito pontas ou o friso em ziguezague, acrescentam uma nota de exotismo mourisco, claramente ibérica. Recorde-se que o artista viajou também por Espanha, ou, pelo menos, até Madrid (Goreau, 1903, p. 43), onde poderia ter conhecido a arquitectura mudéjar, impelindo-o a compor tão eclético cenário. Mas não é isso que interessa à crítica, antes o entusiasmo irrefreável de Layraud ao abordar o espectáculo da morte, envenenando o olhar de melancolia e desconforto (Société des artistes français, 1882, pp. 36-37). Para além de resumir a narrativa lendária e de anotar alguns aspectos

formais, com maior ou menor benevolência, ou mesmo quando se lhe referem *en passant*, todos os periódicos são unânimes em considerar o tema excessivamente lúgubre.

Com Layraud cumpria-se o ciclo de pintura francesa versando a coroação. Em todas estas obras, prevalece a figura imponente e altiva do rei, sempre de pé, excepto no quadro que o espanhol Salvador Martínez Cubells viria a executar nos últimos anos de 1880. Pertencente à colecção do Museu do Prado, a tela encontrava-se em depósito na Universidade de Valhadolid quando foi destruída por um incêndio em 1939 (Pantorba, 1948, p. 381), pelo que só a conhecemos através de fotografia (Fig. 130). O que mais nos chama a atenção na imagem a preto e branco é a representação de um trono duplo: à direita, D. Inês estirada no assento, as mãos juntas no regaço, a cabeça apoiada no peito e a face velada; D. Pedro ocupa o lugar à sua esquerda, firmemente encostado ao espaldar, ordenando com um gesto autoritário do braço a estranha homenagem à rainha morta. O contraste entre duas pessoas personagens sentadas lado a lado não poderia ser mais gritante, ela toda rigidez e inércia, ele soberbo de energia e paixão. Mas esse ímpeto é mais vingativo do que apaixonado, bem diferente da atitude cúmplice com que o pintor o entende no esboço do Museu de Belas-Artes de Córdoba (Fig. 131), amparando o corpo da mulher no seu ombro, como se ela tivesse subitamente adormecido.

O mobiliário de repouso abunda nesta composição, onde marcam ainda presença dois arquibancos enquadrando o casal real e uma terceira cadeira de Estado, mais elaborada, munida de dossel em madeira. Disposta lateralmente, nela se senta o herdeiro ao trono. O jovem D. Fernando fita, esgazeado, a madrastra, enquanto as nobres senhoras espreitam com um misto de curiosidade e desdém nas suas costas; e os cortesãos, com o bispo na dianteira – perdendo o báculo do esboço –, reagem com deferência, de olhos baixos, ainda que alguns não resistam a entrever a inevitável humilhação. Na versão definitiva, Cubells optou por reduzir a audiência, suprimindo a procissão que começa no lado direito, onde agora figura apenas um soldado, contorna os assentos e detém-se na retaguarda do infante. O tabique adamascado sobe em altura, enobrecendo e resguardando os tronos, que ganham maior destaque sem o cortejo como pano de fundo. Do mesmo modo que o reposteiro ostentando o escudo português só resulta com a vista desimpedida.

Apresentado a concurso na Exposição Nacional de Belas-Artes de 1887, o quadro valeu ao seu autor uma medalha de primeira classe (Pantorba, 1948, p. 120). Os periódicos da época registavam a interpretação “feliz” de um assunto trágico (“Nuestros grabados”, 1887, p. 362), elogiando a riqueza do colorido e a verosimilhança histórica

(Silva, 1912, p. 286; Cartagena, 1923, p. 3). Com efeito, estamos perante a mais coerente das telas inesianas na óptica da adesão ao medievalismo, não fosse pelo escudo do reinado de D. Manuel: do vestuário aos adereços, dos têxteis ao mobiliário, todos os elementos do *décor* pertencem ao período trecentista, ou mesmo quatrocentista. No fundo, o artista mais não fez do que replicar a ambiência tardo-gótica de outra composição, *Educación del príncipe don Juan* (Fig. 132), limitando-se a seguir uma fórmula já testada, onde introduz um apontamento local com as armas portuguesas. Concluída dez anos antes, a obra mostra-nos o herdeiro de Isabel a Católica sentado em imponente cadeira, ricamente decorada com entalhes de cariz arquitectónico, muito semelhante à de D. Fernando, como idênticos são, de resto, o estrado e o tapete, os trajes de corte, ou os tecidos opulentos.

Iniciando a sua aprendizagem no *atelier* do pai, restaurador do então Museu Provincial de Valência, Martínez Cubells conquistou várias medalhas nas Exposições Nacionais instituídas por Isabel II, onde participou entre 1864 e 1889. Mas foi sobretudo pela sua actividade como restaurador no Museu do Prado, particularmente bem-sucedido no tratamento das *Pinturas negras* de Goya, que alcançou maior notoriedade. E, embora o crítico Bernardino de Pantorba desvalorize o quadro premiado em 1887, considerando-o “muy flojo de calidades pictóricas” (1948, p. 122), a verdade é que este tem os seus méritos do ponto de vista compositivo. Inaugura, na iconografia da coroação, a postura mais discreta do rei, sentado ao lado da homenageada, abandonando a gestualidade teatral que dominara as interpretações francesas em favor de um *pathos* sustentado na troca de olhares (Lorente, 2001, p. 91). E recupera um elemento que só o Conde de Forbin ousara implicar logo em inícios do século: a esfera metálica “exalando perfumes, para combater as emanções putridas do cadáver” (Silva, 1912, p. 286). Mais uma vez, a cena torna-se *memento mori*, porque mesmo celebrando a vitória do poder régio sobre a morte, não deixa de sublinhar a efemeridade da vida e a corrupção do corpo.

O episódio inesiano pouca atenção terá despertado nos artistas espanhóis, contrariamente ao que vinha sucedendo entre os dramaturgos, historiadores, romancistas ou folhetinistas daquele país, cuja produção copiosa se fazia acompanhar, não raras vezes, de ilustrações. No caso da pintura, o aproveitamento do tema será mais tardio e pontual, tanto que, para além da obra que agora vimos, descobrimos apenas uma outra, inscrita no catálogo da Exposição Nacional de 1866: *Reinar despues de morir, ó coronacion de Doña Inés de Castro*, de Alejandro Grau y Figueras (Exposición Nacional de Bellas Artes, 1867, p. 38). Afora o título e o autor, nada mais sabemos sobre o quadro, que passaria

despercebido à crítica. Mas não a Salvador Martínez Cubells, que, participando no mesmo certame, teve, por certo, oportunidade de admirar a obra, assim entendida como possível ponto de partida para a tela que viria a executar vinte anos mais tarde. A par da figura de Inês de Castro, de origem galega recorde-se, só D. Leonor Teles, aprisionada pelo genro João I de Castela num mosteiro em Tordesilhas, proporcionaria, ainda, argumento “português” à pintura romântica espanhola (Pérez Vejo, 2002, pp. 617-618)⁹⁸.

Com efeito, não é de estranhar que, numa época de afirmação dos nacionalismos, a preferência dos artistas recaísse sobre assuntos da história pátria. No contexto espanhol, a Idade Média representava o tempo obscuro que antecedia a unidade política forjada na alvorada da Era Moderna, com a aliança dinástica das coroas de Aragão e Castela. Marcando o início da hegemonia de Espanha, peninsular e ultramarina, o período de governação dos Reis Católicos ocupou um lugar central no imaginário da identidade nacional e na mitologia romântica. Um dos temas deste filão refere-se a uma personagem paralela do Cruel, a infanta Joana, filha dos Reis Católicos, que lhes viria a suceder no trono, apesar de não ter chegado a exercer qualquer poder efectivo, interdita por insanidade mental. O desvairo de um e a loucura de outra explicam a decisão de exumar e trasladar os esposos, o que implicou, no caso de Joana, a errância prolongada da corte, obrigada a seguir a rainha e o féretro no seu trajecto entre Burgos e Granada. Ela própria nunca se afastaria do corpo do marido, ao ponto de a lenda sugerir mesmo necrofilia.

Os contornos macabros das duas histórias aproximam os seus protagonistas, admitindo-se uma contaminação no tratamento da conduta excessiva destes heróis byronianos – mais cervantina, porventura, a rainha da Casa de Trastâmara – enquanto matéria artística. Vejamos o célebre quadro *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla y Ortiz (Fig. 133), no confronto com a tela do português Acácio Lino de Magalhães *O grande desvairo* (Fig. 134). Não estamos perante a mesma fantasmagoria de amor macabro, com esquifes brasonados, círios e orações, audiências vestidas de luto? É certo que a comitiva de Joana acusa o cansaço e resignação de quem acompanha tão fatigante travessia, motivada por um capricho que poucos parecem compreender, enquanto a de Pedro se mostra mais grave e cerimoniosa, à altura da ocasião, solene, da deposição do cadáver da Castro na Igreja de Alcobaça. Optando o pintor luso por representar a

⁹⁸ A escolha não é, portanto, inócua, já que os temas acabam por ser naturalizados. Tanto assim é que a crítica não hesitou em qualificar o trabalho de Martínez Cubells como “el más español y más dramático” dos quadros históricos em competição no certame de 1887 (Fernández Flórez, 1887, p. 362).

derradeira etapa de uma trasladação igualmente memorável, não tanto pela distância percorrida, mas sobretudo pela pompa fúnebre a que teve direito a “mísera e mesquinha”.

O motivo seria demasiado mórbido para interessar aos nossos artistas, cuja sensibilidade, lírica, favorecia o momento da entrevista com Afonso IV. Ao mesmo tempo, assumindo-se como corolário verídico do drama inesiano, dificilmente poderia competir pela atenção dos estrangeiros, rendidos à truculência da versão lendária do episódio, cujo desfecho alternativo, da coroação, tanto sucesso fazia nos palcos europeus. A excepcionalidade da composição terá, portanto, de ser enquadrada na confluência de manifestações tardo-românticas e neo-românticas na viragem do século XIX para o XX, emparceirando, por vezes, com os esteticismos decadentista e simbolista, onde o revivalismo dramático, com preocupações de rigor histórico, desempenhou um papel importante (Pereira, 1998, pp. 915-916). É neste contexto que, em 1913, Antero de Figueiredo assina um romance inesiano diferente. Repudiando aventuras e personagens secundárias inverosímeis, enquanto integra a cena da coroação sem ferir a verdade dos factos, o escritor recupera a epígrafe consagrada por Fernão Lopes, *O grande desvayro!*⁹⁹, como subtítulo da obra, autêntico “poema em prosa” (Sousa, 2005, p. 395).

Embora se tenha distinguido como paisagista graças ao colorido vibrante, o discípulo de Marques de Oliveira na Academia portuense e de Jean-Paul Laurens e Fernand Cormon em Paris cultivou igualmente as grandes composições históricas (Pamplona, 1988, p. 17). Revelando apetência para motivos de exacerbado sentimento nacionalista, colhidos ora n’*Os Lusíadas* ora na literatura contemporânea, Acácio Lino de Magalhães não seria indiferente ao sucesso do livro de Antero de Figueiredo, que deu o mote a uma pintura tão diáfana quanto sombria, impregnada de odores que apenas se podem sentir pelos olhos. Com efeito, o artista ilustra o supremo tributo de amor à letra:

No outro dia, houve exéquias solenes. Á volta do féretro, pôsto em alta eça magnificente, ardiam milhares de lumes. Em longas filas, a todo o comprimento das naves, centenas de monges . . . rezavam soturnamente o canto-chão dos ofícios fúnebres. Bispos e frades celebraram, desde madrugada, dezenas de missas por alma da defunta. . . . Nessa mesma tarde, foi o ataúde colocado dentro do moimento. Estava presente a côrte, prelados, frades, fidalgos, donas, donzelas e muito

⁹⁹ Recorde-se que a palavra “desuayro” surge, pela primeira vez, no texto do pacto de amnistia e concórdia celebrado entre D. Afonso IV e D. Pedro em Agosto de 1355, transcrito por António de Vasconcelos (1928, p. 20), numa referência ao desentendimento familiar, agudizado pela morte de Inês, mas que lhe é anterior. A partir de Fernão Lopes (1994, Cap. XXVII, p. 125), o desvairo que a lenda celebra é já o romântico e não o político, uma vez que o cronista, encarregado de reconstituir o passado, adequando-o às expectativas da casa de Avis, retira à história “o enquadramento institucional, isto é, o casamento, confortando-a com o amor” (Oliveira, 2009, p. 124).

povo. O rei assistiu silenciosamente; e logo ali ordenou aos escultores que pusessem imediatamente mãos ao novo túmulo – o seu. (Figueiredo, 1913, pp. 217-218)

Não será, ainda, alheio à sua escolha iconográfica o êxito retumbante da tela de Pradilla¹⁰⁰, expoente máximo do *morboso romântico* na pintura de história do país vizinho. Recordamos, a título de exemplo, outros pensionistas da Academia Española de Bellas Artes de Roma, Antonio Muñoz Degrain e José Moreno Carbonero, que apresentaram, na Exposição Nacional de 1884, dois quadros versando o espectáculo cenográfico da morte, onde a paixão e o desgosto ultrapassam a evocação histórica¹⁰¹.

Em 1904, Acácio Lino já havia manifestado interesse pela vertente tétrica do episódio, esboçando uma *Trasladação de Inês de Castro* que nunca foi transposta para o grande formato (Fig. 135). Seria preciso esperar mais alguns anos para que se produzisse, entre nós, uma obra acabada glosando a actuação do rei viúvo, destroçado e ávido de vingança, cujo protagonismo ofusca a presença dela, subtraída à vista dentro do féretro mas recriada na efígie. O que implica outra novidade: o túmulo era, pela primeira vez, reproduzido em pintura, com notável fidelidade, desde a finura do jacente aos detalhes da arca e dos suportes. Assim, e à falta de interpretações literais, poderemos considerar o quadro novecentista como o primeiro dedicado ao tema da coroação pintado por artista português. Trata-se, em bom rigor, de uma investidura simbólica, pois é a coroa de pedra, e não de ouro, que proclama a realeza da Castro. Antes de Acácio, o assunto fora apenas trabalhado em estudos preparatórios, por Marciano Henriques da Silva, Caetano Moreira da Costa Lima e Adolfo de Sousa Rodrigues. Todos eles propunham versões imaginosas, em linha com a tradição iconográfica francesa, representando a defunta entronizada, ou deitada sobre o regaço do monarca, que preside, invariavelmente, ao beija-mão.

No caso de Marciano, o esboço fora delineado em Roma e enviado, em Outubro de 1860, junto com uma proposta orçamental, à Academia lisboeta, que decidiu custear a obra. A sua execução avançava a passo, estando ainda em curso quando o estudante se candidata à vaga de Professor Substituto na cadeira de Pintura Histórica. Fez planos para continuá-la em Portugal, onde regressa no final de 1863, mas o certo é que a tela definitiva

¹⁰⁰ Executada em 1877 durante o pensionato em Roma, foi a primeira medalha de honra concedida a um pintor numa Exposição Nacional, a de 1878, premiada nas Exposições Universais de Paris e Viena e amplamente comentada e reproduzida na literatura artística de então (Pérez Vejo, 2002, pp. 644-645; 853).

¹⁰¹ Referimo-nos a *Los amantes de Teruel* de Muñoz Degrain e *Conversión del duque de Gandía* de Moreno Carbonero, verdadeiros exemplos do gosto eclético finissecular, resultantes do entrosamento de práticas realistas – e até expressionistas – com temas de um Romantismo apaixonado e intemporal (Reyero Hermosilla & Freixa Serra 1995, pp. 232-233).

não chegou a dar entrada naquela instituição, que apenas conheceu e avaliou o esboço. Será, talvez, este o quadrinho que localizámos recentemente em colecção particular, por indicação e descoberta de Leonor Machado de Sousa (Fig. 136). Embora a inscrição no verso da moldura admita a autoria tanto de Layraud como de Marciano, que, por pouco, não se cruzaram em Lisboa, conhecendo a interpretação do francês, julgamos tratar-se do esboço “perdido” daquele que seria depois director da galeria da Ajuda.

Incompleta, ou entretanto terminada pelo pintor micaelense, a *Coroação de D. Inês de Castro* esteve à venda em 1882 num Salão de Artes e Antiguidades em Lisboa, ignorando-se o seu paradeiro actual (Macedo, 1951, pp. 11-18, 23; Xavier, 2013, pp. 68-71). As vicissitudes desta obra dão conta das dificuldades inerentes à “prática da pintura de história que, pela sua natureza celebrativa ou evocativa, exige grandes formatos, razão pela qual nem sempre era possível aos artistas concretizarem os seus projectos” (Soares, 1999, p. 41). Tanto assim é que Costa Lima e Sousa Rodrigues se ficaram por pequenos cartões (Figs. 137-138)¹⁰², reveladores do interesse luso pelo decantado motivo mas inconsequentes no panorama pictórico inesiano.

Elencámos e tipificámos, ao longo deste capítulo, uma série de obras cujo conteúdo, mais do que a forma, poderia ilustrar por si só os diferentes cambiantes que a pintura de história assumiu no decorrer de mais de cem anos. Oscilando entre o tom moralizador, de feição neoclássica ainda, o *genre anecdotique* proposto por Marie-Claude Chaudonneret (1995), como categoria híbrida, misto de pintura de história e cena de género, e a índole terrífica e mórbida de verve romântica, todas elas acusam o interesse crescente pelo passado medieval e a nostalgia do amor cavaleiresco. Nostalgia essa levada ao estado supremo do saudosismo, que ultrapassa fronteiras no regresso a um tema humano universal e perene: a oposição entre o sentimento e a razão, o amor e a morte. Adiante, haveremos de aprofundar a dicotomia *Eros* e *Thanatos*, limitando-nos por agora a acompanhar o enorme desenvolvimento do assunto, avivado pelo Romantismo, onde os caminhos artísticos se entrecem com os literários ao ponto de, muitas vezes, não conseguirmos descortinar-lhes o nexos. Para descobrir que, afinal, a insistência na glosa do episódio da Castro está longe de se confinar à *grande peinture*.

¹⁰² De acordo com Ramiro Gonçalves (2017, p. 16), existem duas versões da *Coroação* de Sousa Rodrigues: o referido cartão, pertencente às colecções do Museu Nacional Soares dos Reis, e uma tela, vendida pela leiloeira Soares e Mendonça, Lda. em Julho de 2008. Assinadas e datadas dos tempos do pensionato do artista madeirense em Paris (1897-98), e a julgar pelas dimensões e aspecto inacabado, parecem-nos estudos preparatórios para a mesma composição histórica cuja execução nunca terá sido iniciada.

IV. A INSPIRAÇÃO HISTÓRICA E O FENÓMENO DO NATURALISMO

Temática amplamente difundida pela cultura romântica oitocentista, o episódio de Inês de Castro alcançou extraordinária repercussão, dentro e além-fronteiras, no domínio da pintura de história. Considerada o mais nobre dos géneros pictóricos, estatuto consolidado no programa curricular de ensino das belas-artes até inícios do novo século, parecia deter o monopólio do interesse nascido à volta do assunto. Mesmo dominando a hierarquia dos géneros e atraindo maior atenção por parte da crítica, a *grande peinture* estaria, na verdade, longe de esgotar este filão. Em primeiro lugar, porque a complexidade das obras não pode ser reduzida a uma única categoria, como demonstrou Chaudonneret (1995) ao propor um *genre mixte*, nem a sua estética a uma só corrente, por muito que tais arrumações, quase sempre fictícias, nos ajudem a reconstituir os caminhos da arte. Por outro lado, ao servir as grandes narrativas, a definição estilística exclui os desvios e elimina a diversidade, como se os movimentos se sucedessem numa relação de dialéctica, e não de continuidade, sem nunca se sobrepor.

Mas o tempo histórico é impuro; prova-o o modo como, por via deste tema, o motivo da paisagem se insinua na pintura de inspiração histórica perante a eclosão do Naturalismo em pleno século XIX. Introduzida na literatura logo no início de Quinhentos, a paisagem tornar-se-á um elemento estruturante do mito inesiano, que só mais tarde a cultura visual integra e explora. Esta descoberta ocorre não apenas no âmbito dos *media* tradicionais, como a pintura, a escultura e o desenho, mas também do *medium* fotográfico, nascido na modernidade. Dedicámos o capítulo anterior ao movimento que impulsionou, fulgurante, o trabalho artístico sobre a Castro, mas como se deu a aculturação tardia do Romantismo em Portugal? O seu momento fundador ocorreria em 1844, com a revolta dos estudantes da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Numa reacção às normas antiquadas do ensino do Mestre Fonseca, que se satisfazia em modelos setecentistas romanos e franceses, um grupo de jovens, liderados por Tomás da Anunciação, protagonizam uma revolução estética, “pacata”, mas que consolida e amplia os valores românticos já esboçados em alguma produção do Portuense e de Sequeira. Abandonando as iconografias clássicas da *grande peinture*, aqueles artistas operam uma ruptura

temática que os leva a descobrir o paisagismo, a valorizar a pintura de género e a renovar a própria pintura de história¹⁰³.

Todas estas vias serviram ao florescimento da produção pictórica inesiana, num tempo em que os heróis clássicos dão lugar aos heróis históricos, não só contemporâneos mas sobretudo medievais. O clima de instabilidade política que varreu a Europa durante boa parte do século XIX, bem como a progressiva industrialização das sociedades, havia criado uma nostalgia pelo retorno ao passado. A época eleita foi então a longínqua Idade Média, onde o Romantismo supõe encontrar a ingenuidade, a pureza e o espiritualismo que julgava perdidos ou desbaratados pelo racionalismo clássico. Deste tempo histórico, a imaginação romântica aproveita, pois, aspectos tão ricos como o heroísmo cavaleiresco, o maravilhoso fantástico, o excesso sentimental e místico, o pitoresco e as ruínas arquitectónicas, as lendas populares e folclóricas, ou o despertar da consciência pátria. Com as suas novelas históricas, Walter Scott tornara-se o grande paladino do regresso ao medievalismo, alicerce da nova estética literária, introduzida em Portugal por um Almeida Garrett no exílio e cultivada pelo programático Alexandre Herculano, já com alguns laivos da “cor local” (Chaves, 1980, pp. 6-17). Neste contexto, a história inesiana reunia todos os ingredientes susceptíveis de agradar ao gosto romântico: amor proibido, oposição entre o indivíduo e o Estado, fatalidade e vingança, triunfo macabro, formulação cujo sucesso pudemos comprovar no capítulo anterior e que ora sistematizamos.

E ia ao encontro desse apelo da Idade Média que era também o da recuperação de uma Natureza idílica, intocada pela industrialização. Com efeito, o Romantismo pictórico pautou-se, ainda, pela recusa das práticas de *atelier*, baseadas na cópia de gravuras, substituindo-as pelo ofício ao ar livre, embora os quadros fossem depois compostos em estúdio. Propunham os nossos escolares um novo conceito de belo, ancorado ao culto do natural, em sintonia com as pulsões de ruptura que, em Inglaterra e na Alemanha, orientaram o trabalho de Constable ou Friedrich, e, em França, assistiram ao surgimento do Naturalismo da Escola de Barbizon. Por isso, partem à descoberta do Portugal rural de costumes castiços, empreendendo, na feliz expressão de Raquel Henriques da Silva (1995, p. 330), uma espécie de *Viagens na Minha Terra* ao nível da pintura.

¹⁰³ O argumento que iremos aqui discutir é, fundamentalmente, devedor do estudo da nossa autoria, publicado em edição recente da *Revista de História da Sociedade e da Cultura* (Bule, 2017), revisitado e aprofundado, tendo em conta os objectivos a que nos propomos com a presente dissertação.

As qualidades naturais do principal cenário da história que nos ocupa, a Quinta das Lágrimas, vinham sendo celebradas desde o século XIV, antes mesmo de ser palco dos amores de Pedro e Inês. O local era então referido como Quinta do Pombal e pertencia à comunidade monástica de Santa Cruz de Coimbra. Confinava, a nordeste, com a cerca do Mosteiro de Santa Clara, refundado, no início de Trezentos, por D. Isabel de Aragão, que patrocinou as obras do cenóbio e do paço onde fixou residência após enviudar. Em 1326, ordena a construção de um aqueduto, aproveitando duas nascentes da quinta para abastecer aqueles edifícios. O contrato de aforamento celebrado entre os Crúzios e a Rainha Santa revela a intenção desta em criar um lugar para “hir vir e estar”¹⁰⁴, como se de um jardim se tratasse. António de Vasconcelos (1928) esclarece que a fonte “onde convergia a água das duas nascentes, e da qual ela seguia, reunida num cano único, para a cêrca clarista, aparece-nos, decorridos cêrca de trinta anos [sobre a escritura], designada pelo nome de *fonte dos Amores*” (p. 154). O historiador localiza as várias nascentes da propriedade, incluindo as que “manavam ao meio-dia das adquiridas por D. Isabel” e que constituem a “fonte Nova”¹⁰⁵, conhecida, desde princípios do século XVIII, como “fonte das Lágrimas”, nome que empresta à própria quinta.

Antes de Camões, outros poetas cantaram a Fonte dos Amores, embora nenhum tenha relacionado esta designação com o episódio da “mísera e mesquinha”. O mérito de tal ficção coube ao autor d’*Os Lusíadas*, que ainda assim não é o primeiro a evocar as fontes e as flores para descrever o ambiente em que a Castro se movimenta¹⁰⁶. O épico reforça a lenda, imprimindo-lhe veracidade e perenidade, com a definição da toponímia e consequente associação dos nomes dos lugares. Entre as sugestões colhidas nos versos camonianos, a dita “fonte dos Amores”, assim designada, como vimos, já em meados do século XIV, acabaria por quase autonomizar-se como tema, sobretudo glosado na poesia de inspiração coimbrã. Uma leitura equívoca da estrofe 135 da epopeia estará na origem da atribuição do nome à segunda fonte, dita “das Lágrimas”, “natural herdeira” da fonte dos Amores, já que esta não passa de uma escura galeria subterrânea. A segunda fonte, pelo contrário, é bem mais aprazível: enquadrada por um arvoredado pitoresco, alimentava um lago, hoje prosaico tanque, e rega as flores do jardim. Acresce que, a partir de 1690,

¹⁰⁴ Excerto da escritura de “escambo” lavrada a 26 de Junho de 1326 e transcrita por António de Vasconcelos (1928, pp. 152-153).

¹⁰⁵ Esta “fonte Nova” existe, pelo menos, desde 1372, tendo sido adquirida, em 1511, pelas clarissas para substituir a fonte “velha”, conforme esclarece Carolina Michäelis de Vasconcelos (1925, p. 181).

¹⁰⁶ É Anrique da Mota que introduz, em 1528, o motivo da paisagem na literatura inesiana, como “jardim secreto” da tradição medieval (Cidraes, 2004, pp. 199-201; Sousa, 2005, p. 43).

era a única visível para quem passava pela quinta depois da construção de um muro para resguardo do jardim¹⁰⁷. Perdida a recordação inicial, consumou-se a sua substituição pela Fonte Nova, chamada indiferentemente das Lágrimas ou dos Amores.

Com a extinção do priorado-mor de Santa Cruz, a propriedade transitou, em 1545, para a Universidade de Coimbra. O foro foi renovado, passando por vários particulares, até que, em 1730, seria adquirido por Manuel Homem Freire de Figueiredo. A partir de então, o domínio útil manter-se-ia, até aos nossos dias, na mesma família, que aí fez construir um palácio¹⁰⁸. Curiosamente, a escritura que oficializa a compra é o primeiro documento que identifica a propriedade como Quinta das Lágrimas, nome então comum, consagrado pela tradição (Vasconcelos, 1928, pp. 148-151). De visita à quinta, nos inícios de Oitocentos, a convite de António Maria Osório Cabral e Castro, os oficiais ingleses Nicholas Trant e Arthur Wellesley¹⁰⁹ quiseram prestar um tributo material à história inesiana: ao primeiro se deve a colocação da lápide com a célebre estrofe de *d'Os Lusíadas* junto da fonte das Lágrimas; ao segundo, a plantação de uma sequoia (Santos, 2013, pp. 228-229). Por iniciativa do filho de António Maria, é construído o jardim romântico com espécies vegetais exóticas e, por acção do sobrinho-neto, o portal e vão neogóticos que enobrecem o “cano dos Amores”. A lenda não só fixara o assassinio de Inês na Quinta das Lágrimas¹¹⁰, como atribuíra ao “cano dos Amores” um papel à altura da sublime designação¹¹¹. Não nos interessa discutir aqui a veracidade histórica destas crenças que alimentam o imaginário colectivo. Mas antes sublinhar o seu contributo para a construção do espírito do lugar e, no plano mítico, de um tópico da própria identidade nacional.

¹⁰⁷ Este muro virá a ser substituído, no último quartel de Oitocentos, por porta e janela de cantaria simulando as ruínas de um edifício gótico (Vasconcelos, 1928, pp. 166-167).

¹⁰⁸ Antes apalaçou a casa nobre aí erguida em finais do século XVI, uma das muitas benfeitorias promovidas por Rui Lopez da Veiga e seu filho, que incluíram, ainda, a construção de uma capela, um lagar de azeite e tanques de água. Boa parte do edifício seria destruída, em 1879, por um incêndio, que não chegou, todavia, a atingir a biblioteca, a capela, o lagar, ou o antigo pombal, estrutura de planta circular, donde resulta o nome pelo qual a propriedade era originalmente conhecida. À reconstrução, concluída em 1894, se deve o novo eixo de acesso à casa, enobrecido por uma alameda de árvores (Santos, 2013, pp. 235-239).

¹⁰⁹ O coronel Nicholas Trant exerceu, em 1809, funções de governador militar de Coimbra e, mais tarde, do Porto; Arthur Wellesley, depois duque de Wellington, foi marechal-general do exército português e comandante-chefe do exército anglo-português no mesmo período. Trata-se, pois, do famoso militar e político britânico, futuro vencedor de Napoleão em Waterloo.

¹¹⁰ Mais concretamente junto à fonte das Lágrimas: “Nessa fonte nasceu um especie de musgo encarnado, que floresce e medra, humedecido pelas suas aguas, que sobre elle murmurando se precipitão; uma antiga tradição, que ainda hoje dura, conta que é o sangue da bella Ignez de Castro, que, salpicando aquelle lugar, envermelheceu o musgo, e lhe deu claramente sua cor” (“Miscellanea”, 1839, p. 355).

¹¹¹ Sem rejeitar liminarmente a crença popular, conta Simão José da Luz Soriano (1860) que “dam-se em Coimbra ao referido cano, e à fonte donde originariamente parte, os nomes de *cano dos amores*, e *fonte dos amores*, por ser tradição n’aquella cidade, que D. Pedro remetia por meio delle a D. Ignez de Castro as suas cartas de amores, quando ella se achava reclusa no sobredito convento” (p. 127).

Relatos como o de António Moniz Barreto Corte-Real dão conta do fascínio que o sítio exercia sobre a sociedade romântica do século XIX:

Que bello sitio não é este para quem gosta de meditar longe do tumulto da cidade! . . . As belezas, que juntou aqui a natureza, excedem muito em encantos esses fructos do genio e industria dos homens, que tem esgotado o thesouro da imaginação para fazer aprazivel qualquer lugar. Esta Fonte e estes cedros são o monumento mais precioso, que se tem levantado á memoria da desgraçada Esposa de D. Pedro. (Corte-Real, 1831, pp. 43-45)

O autor de *Bellezas de Coimbra* refere-se, inclusivamente, a um “culto da fonte”, que “tem frustrado as varias tentativas, que tem feito os Senhores da Quinta para vedar a sua publicidade. Levantão-se muros; mas no dia seguinte aparecem derribados” (p. 46). Corte-Real testemunha a forma como a devoção popular impediu o muramento a norte da propriedade, junto à estrada que vai para Banhos Secos, chegando a própria Câmara conimbricense a intervir, ao reivindicar serventia pública para a Fonte das Lágrimas¹¹².

As referências à Quinta das Lágrimas multiplicam-se nos relatos dos viajantes que, na segunda metade do século XVIII e, sobretudo, na primeira do século XIX, passam por Coimbra (Sousa, 2005, pp. 268-280). Para além da fonte propriamente dita, relevam o seu enquadramento natural, luxuriante, em que se combinam os vários sentidos para apreciar o murmúrio das águas, o perfume das flores, a sombra das árvores. Os cedros adquirem, neste contexto material, elevado valor simbólico, de tal forma que num deles chegou a ser inscrita a frase “eu dei sombra a Ignez formosa”, a julgar pelo que nos contam Luz Soriano (1860, p. 128) e Francisco Marques de Sousa Viterbo (1889, p. 12). O príncipe Lichnowsky (1845, p. 152) não só confirma este facto como acrescenta um aspecto extremamente revelador desta vontade de materializar tudo aquilo que enforma o universo do mito: a preservação do tronco do dito cedro como relíquia.

Tão idílico cenário interessou, por isso, aos pintores do primeiro ciclo do Naturalismo português. João Cristino da Silva, um dos revoltosos de 1844, nele se inspira para um exercício pictórico de acentuados contrastes lumínicos, intitulado *Fonte dos Amores, Quinta das Lágrimas* (Fig. 139). Pintura de género, mostra duas crianças a brincar junto à fonte sob o olhar vigilante de uma figura feminina, porventura a mãe, qual Inês “nos meninos atentando” (III, 125). De pé, cruza os braços em atitude impaciente, com uma folha de jornal na mão esquerda e um xaile aos pés, caído sobre o muro onde antes estivera sentada a ler. Mas a verdadeira protagonista é a paisagem, sombria, de

¹¹² Vasconcelos, 1928, p. 151; Júdice, 2013, pp. 209-211.

arvoredo cerrado, interrompido pela abertura na copa de um cedro, projectando uma luz cenográfica que ilumina as crianças e a extremidade do tanque. Junto ao imponente tronco da pinácea, o pintor concentra as anotações de tons quentes, não só as flores como o vestido carmim da mulher, em diálogo com os amarelos das ramagens e da mancha de erva fúlvida; e com as próprias crianças, sobretudo a menina, versão solar da mãe soturna.

Cristino da Silva já explorara na década de 1860 o artifício cenográfico de mergulhar o quadro na penumbra para fazer ressaltar determinada superfície soalheira, compondo uma paisagem eivada de sentimento. Tal acontece n’*A passagem do gado*, de 1867, onde a sombra preenche o lado esquerdo da tela e o plano de fundo, para logo se diluir nos esverdeados e azuis da atmosfera nebulosa, em violento contraste com a ravina ocre da luz do entardecer no primeiro plano. Mas a pintura que aqui nos ocupa é ainda mais escura, tal a densidade da ramaria, apenas entrecortada pela nesga de céu, verdadeiro óculo nesta abóbada de folhagem. Interessante mas não inédita, esta solução compositiva fora empregue, quase dez anos antes, por Manet na célebre obra *La Musique aux Tuileries* (Fig. 140) com resultados bem diferentes: o negrume dramático de Cristino nada tem que ver com a tensão luminosa do francês, que privilegiava valores tonais mais altos.

Se alguns autores aproximaram a sua produção aos valores metafísicos do Romantismo alemão¹¹³, que o português terá observado, por cá, em colecções particulares e revisto em Paris e na Suíça, também é válido supor que contactou com a pintura então praticada em França. Cristino foi um dos artistas escolhidos para representar Portugal na Exposição Universal de Paris, que teve lugar em 1867, com uma paisagem encomendada pelo próprio D. Fernando. Trabalho que lhe granjeou a admiração de Adolphe Yvon, “grande pintor francez que ultimamente passou de moda” (p. 172), escrevia Rangel de Lima (1879) em finais dos anos 70. Pela mesma altura, e à margem do circuito oficial, dois artistas nos antípodas do académico Yvon organizam mostras individuais às portas do recinto do evento, no Champ-de-Mars: Gustave Courbet, repetindo a audácia de 1855 com o seu *Pavillon du Réalisme*, e Manet, reunindo mais de cinquenta obras num pavilhão construído para o efeito, que o nosso Cristino poderá ter visitado.

Se o fez, dificilmente teria encaixado as inovações deste “pintor da vida moderna”. O mais provável é que a solução do óculo celeste seja antes devedora de uma formulação cenográfica da paisagem, composta de modo a criar um “buraco óptico” (Franco, 2000,

¹¹³ Silveira, 2000, pp. 30-32; Franco, 2000, p. 45.

p. 45), por meio do qual se descortina um horizonte longínquo, como ensaiara já em outras ocasiões. De Paris passou à Suíça, “donde voltou encantado por aquellas maravilhas da natureza, tão cheias de contrastes de luz, tão grandiosas e fascinadoras” (Lima, 1879, p. 72). Esse entusiasmo foi, no entanto, de pouca dura. A promessa de um novo fôlego na pintura naturalista portuguesa não chegaria a cumprir-se em Cristino. A experiência além-fronteiras terá tornado mais evidente o “atraso quasi geral em que nos achamos nos diferentes ramos da civilização moderna” (p. 5), que o próprio diagnosticara em 1866, decepcionado com a atribuição de prémios na exposição internacional do Porto do ano anterior. Regressado a Lisboa, retoma, em larga medida, o registo costumista e, a partir da década de 70, pouco terá produzido, na sequência de um desequilíbrio nervoso.

Nesses anos de menor fervor, o gosto dominante da opinião pública parece ter contribuído para o enegrecimento da paleta do pintor, que envereda pela contenção cromática (Silveira, 2000, p. 33). Com efeito, os “excessos de côr” (p. 202) apontados por Zacarias de Aça (1864) estão ausentes da tela que ora nos interessa, enviada à Exposição de Belas Artes de Madrid de 1871 e reproduzida na revista *La Ilustración de Madrid*, sem que o texto do artigo lhe faça qualquer menção. Ao invés, o crítico García Cadena (1871) destaca um outro pintor português, o italianizado Alfredo de Andrade, como o mais notável paisagista estrangeiro que se apresentou a concurso naquele certame. Ao apreciar a sua obra, conclui, no entanto, que “este culto de la pura naturaleza . . . no podrá nunca constituir el objecto de la pintura, sino por efecto de una depresion transitoria del sentimiento y de una pasajero desden de las conveniencias del arte” (p. 365). Aos olhos do espanhol, talvez o quadro de Cristino melhor ilustrasse este entendimento da paisagem como devaneio sentimental, de que o próprio Andrade foi também cultor.

Apesar de o catálogo da representação portuguesa enviada àquela exposição citar uma estrofe do episódio inesiano d’*Os Lusíadas*¹¹⁴, a alusão ao drama da Castro é puramente simbólica, evocada pelo lugar e pela figura feminina. A produção do artista manifesta o seu empenho romântico na comunhão com a natureza. Uma natureza em que a presença humana não passa de uma circunstância, de mero apontamento, privilegiando, na demanda do sentimento, ora sereno e melancólico, ora turbulento e dramático, os cenários onde se revela o espírito do lugar: Sintra, o Buçaco, o Mondego ou a Quinta da Lágrimas. Como bem salienta Helena Carvalhão Buescu (2000, p. 104), há um forte pendor narrativo na abordagem a estes temas: a paisagem em Cristino, tal como em muito

¹¹⁴ III, 135 (“Catalogo das obras de arte”, 1871, pp. 13-14).

romance da época, constitui o ponto de partida do texto verbal ou pictórico. Em *Fonte dos Amores*, a associação ao romance folhetinesco é-nos sugerida pela evidência material do próprio jornal, que a mulher terá lido, destacando uma das folhas.

O tema inesiano conheceu, no século XIX, uma verdadeira explosão literária, não só no género narrativo, incluindo o romance, a novela, o *feuilleton* e a crónica de viagem, como no dramático, através da tragédia, do melodrama ou da ópera, e ainda no lírico, sob a forma de sonetos e cantatas. Mas foi em francês, e muito antes, que se escreveram os primeiros romances sobre o assunto, por *M.^{lle}* de Brilhac, em 1688, e *M^{me}* de Genlins, em 1817, como vimos. E se o texto seiscentista só foi apresentado ao público português em 1827, reeditado em 1840 e vertido para publicação periódica em 1847, a obra da Condessa de Genlins surgiu simultaneamente em Paris e Lisboa, e de novo em Lisboa em 1840. Tendo a divulgação das duas obras nesse ano de 1840 inspirado o romance folhetinesco que José da Silva Mendes Leal edita em fascículos no semanário *O Mosaico*. Enquanto os dramas de Nicolau Luís da Silva e João Baptista Gomes Júnior, dados à estampa no último terço de Setecentos, atravessaram todo o Romantismo no favor do público. E Luís António Burgain escrevia, no Brasil, uma tragédia intitulada *A Quinta das Lágrimas* (Bastos, 1898, p. 277), dando conta da fama que o lugar à beira do Mondego alcançava do outro lado do Atlântico. Na poesia, António Feliciano Castilho, Almeida Garrett, Gomes Monteiro¹¹⁵, Serpa Pimentel, Luís Augusto Palmeirim, Soares de Passos e João de Lemos são apenas alguns dos poetas que cantaram o cenário bucólico da história inesiana, relevando o elemento da lenda que atraía particularmente os autores românticos: a fonte, dita “dos Amores”, “das Lágrimas” ou “de Inês” (Sousa, 2005, pp. 346-357).

Refira-se, a propósito da designação Fonte dos Amores, que a coimbrã não foi a única a seduzir a cultura romântica. Conhecem-se, pelo menos, outras três: uma em Sintra, tornada célebre por Eça de Queirós, que se lhe refere n’*Os Maias*; outra na Praia das Maçãs; e uma terceira em Colares, onde existia também um Passeio dos Amores. É nesta última que se inspira o Visconde de Meneses para compor uma pintura intitulada *A Fonte dos Amores*, exposta em 1866 na Sociedade Promotora de Belas-Artes. Mais tarde, Isaías Newton pintava os lugares de Sintra e Colares. Trata-se, efectivamente, de um topónimo comum em Portugal, e, embora as fontes dos arredores de Lisboa gozassem de considerável fama, a de Coimbra é, por maioria de razão, a mais conhecida e citada.

¹¹⁵ O mesmo autor traduziu e prefaciou a obra de Victor Hugo, *Inês de Castro: melodrama em três actos com dois intermédios*.

Por esta altura, os jornais literários portugueses converteram a matéria, aparentemente inesgotável, num tema frequente de textos em prosa, poemas e ilustrações. Em 1838, *O Recreativo* publicava um opúsculo sobre a “História da Rainha D. Ignez de Castro”, acompanhado por uma gravura e uma cantata de Bocage. A propósito de Alcobaça, o assunto dos túmulos e da “triste legenda d’amores e desventuras” (“Portugal. XXX. Alcobaça”, 1843-1844, p. 49) era incontornável, glosado, em composição de tom lírico, pelo *Universo Pittoresco*. O *Jardim Litterario* reproduzia, em 1847, uma narrativa, mais fantasiosa do que factual, do episódio e uma série em fascículos sobre D. Pedro, onde se inclui não só a versão de Brillhac como a crónica dos acontecimentos e respectiva interpretação crítica, sobrepondo os registos histórico e literário. Para, finalmente, o *Archivo Pittoresco* dedicar, em 1860, um artigo à Fonte dos Amores, combinando poemas e referências históricas, encabeçado por gravura de João Pedroso (Fig. 141), “reduzida de um quadro a oleo pintado pelo sr. Christino, professor substituto da academia de bellas-arts de Lisboa, para S. M. el-rei D. Fernando” (“Fonte dos Amores”, 1860, p. 290).

Assim, a pintura de 1871 corresponderá a uma segunda versão da mesma paisagem simbólica, cuja formulação original é anterior à publicação da gravura no *Archivo Pittoresco*. Original que data, efectivamente, de 1858, a avaliar pelo comentário de José Maria de Andrade Ferreira (1859): “o quadro de interior do sr. Christino, a *Estalagem* . . . e o da *Fonte das lagrimas*, poetica fonte que os amores de um principe, e os cantos de um bardo tornaram immortal, constituem em pintura as produções mais notaveis do anno de 1858” (p. 65). Na verdade, se pensarmos que a *Cruz alta de Cintra*, também exibida em Madrid, já havia conhecido, pelo menos, uma interpretação em 1865, e que, no avançar da década de 70, a pintura de Cristino vive sobretudo de *recordações*, título de muitas das últimas obras, percebemos que o fulgor criativo resvala numa assumida repetição de imagens aclamadas pelo público.

Essa primeira pintura terá inspirado uma outra reprodução gráfica, desenhada por Nogueira da Silva e exposta em 1861 na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Intitulada *Vista da Quinta das Lagrimas em Coimbra*, destinar-se-ia, nos termos da publicação que a acompanha, a “illustrar uma edição que a Imprensa nacional deve mandar á Exposição Universal de Londres” (Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1862, p. 21). Ignorando o paradeiro do quadro que lhe serviu de suporte, mas a avaliar pela gravura de Pedroso, o enquadramento é sensivelmente o mesmo, embora de maiores dimensões na versão primitiva. A marcação do espaço é dada por três imponentes cedros cuja folhagem,

abundante, mas não cerrada¹¹⁶, se interrompe e desenha uma pequena clareira de luz em torno de duas figuras que se defrontam na extremidade do tanque. Cristino virá a substituir este casal pelas duas crianças e a personagem em primeiro plano, um saloio dormitando, pela mulher-mãe atenta. Ao fundo, a pedra lapidar que assinala a Fonte das Lágrimas completa o cenário. Datável do mesmo período é um esboço tomado “do natural” que regista a fonte, um muro e um arvoredor frondoso (Fig. 142).

Ambas as versões sugerem uma “estória”, ligada à vivência destas personagens, que a memória do lugar remete para a história inesiana. O casal não pretende ser uma figuração de Pedro e Inês, mas apenas insinuar a ideia de relação amorosa, que, em tão saudoso cenário, evoca necessariamente a lenda dos dois amantes. O povo, personificado na figura do saloio, é ainda mudo em face dos acontecimentos e por isso uma presença discreta. Na obra da década de 70, a atitude carregada da mãe surge como presságio de um desenlace funesto e lembra a desaprovação do “pai sesudo”, em manifesto contraste com a inocência das crianças. Não podemos falar ainda no conceito de *image-textuelle* de Duranty (1876), que só mais tarde abordaria a “nova pintura”, impressionista, referindo-se, em particular, à densidade psicológica das obras de Degas. A verdade é que reconhecemos em Cristino uma eloquência, que narra enquanto descreve “par un geste, toute une suite de sentiments” (p. 24), certamente não alheia à sua amizade com folhetinistas como Lopes de Mendonça e Júlio César Machado e ao convívio com artistas de teatro e escritores no café lisboeta Martinho da Arcada (Lima, 1879, p. 183). Neste sentido, a *Fonte dos Amores* é uma paisagem sublime, imponente, esvaziada do seu potencial heróico, pela aproximação tangencial ao episódio inesiano. Mas que ainda assim implica todo um discurso textual que a faz participar de valores próprios da pintura de história, género que, à semelhança do retrato, o artista praticamente desprezou.

João Ribeiro Cristino da Silva conhecia certamente a pintura que o pai executara em 1858, ou pelo menos as suas reproduções gráficas, já que apresenta uma versão praticamente idêntica anos depois (Fig. 143). O ponto de vista é o mesmo, bem como a composição da paisagem, marcada pelos imponentes e frondosos cedros, agora dois e não três. Ribeiro Cristino atribui ao pai maior destaque, na medida em que o traz para um plano mais próximo do observador. A figura masculina, colocada de perfil, encara a mulher, que lhe devolve o olhar, inclinando a cabeça na sua direção. A forma de trajar do

¹¹⁶ Esta pequena alteração dá mais força à hipótese de Cristino ter realmente visto *La Musique aux Tuileries* de Manet, aquando da sua deslocação a Paris em 1867, e dela ter retirado a ideia do óculo celeste.

homem lembra um dos *Cinco Artistas em Sintra*, de casaco comprido preto, capa e chapéu à Rubens, enquanto a mulher enverga um vestido de saia vermelha e xaile branco pelos ombros. Senhora de uma elegância que recorda a Viscondessa de Meneses, no conhecido retrato em que posa para o marido, figura da geração do pai Cristino. Todos estes aspectos tornam evidente o anacronismo da composição.

Membro do Grupo do Leão, o artista notabilizou-se sobretudo como gravador. Colaborou em diversas revistas, para onde produziu inúmeras gravuras, uma das quais integrou a edição comemorativa do tricentenário da morte de Camões, publicada pelo jornal *A Arte* (Fig. 144). Representa justamente a Fonte das Lágrimas na vista, aqui inabitada, que pai e filho celebraram na pintura. Neste domínio, foi a influência de Silva Porto que o levou para o género paisagístico (Artur, 1903, pp. 46-47). Discípulo de Anunciação, Miguel Ângelo Lupi, Pedro de Sousa e Vítor Bastos, deixou-se entusiasmar, como tantos outros, pela inovação técnica e paisagismo ruralista propostos por Silva Porto, unanimemente reconhecido como o mestre do longo ciclo do Naturalismo português¹¹⁷. Ainda assim, a obra pictórica de Ribeiro Cristino deve à formação académica uma organização compositiva que pouco ou nada tem de espontâneo.

Refira-se que o enquadramento escolhido para estas duas pinturas vinha já fascinando os visitantes da Quinta das Lágrimas, impelidos a registar tão mítico cenário. Como o militar inglês Thomas Livingstone Mitchell (1854), que esteve em Portugal durante a Guerra Peninsular, e, de passagem por Coimbra, descobrira a “*Fountain of Tears*”: “seeking it out in a garden . . . the solitary spot under the shade of very ancient cedars – excited an interest in the poetry of Camoens” (p. 289), escrevia o oficial numa nota à tradução d’*Os Lusíadas* que publicou, anos mais tarde, juntamente com um desenho seu, aberto em gravura, do lugar celebrado pelo poeta luso (Fig. 145). Ou o arqueólogo norte-americano, a quem Borges de Figueiredo (1886) mostra a cidade, talvez no início da década de 80, que quis traçar “um esboço da fonte e do principal cedro que lhe presta sombra”, apesar de o cicerone observar “que em Coimbra podia fazer aquisição de optimas photographias d’aquella recordação histórica” (p. 105). Com efeito, o florilégio poético composto por Sousa Viterbo, em 1889, é prefaciado por uma fototipia do alemão Karl Emil Biel, mostrando a Fonte das Lágrimas resguardada pelos melancólicos cedros (Fig. 146). Estabelecido no Porto, onde tinha o seu estúdio

¹¹⁷ Sobre a importância de Silva Porto, consulte-se a bibliografia de Raquel Henriques da Silva, designadamente o catálogo da exposição de 1993, comemorativa do centenário da morte do artista.

fotográfico, Biel aprendera com Carlos Relvas o processo da fototipia, do qual o segundo fora o introdutor em Portugal.

O próprio Carlos Relvas também fotografou a fonte (Fig. 147), oferecendo-nos uma vista de pormenor que *O Occidente* deu à estampa numa edição de 1880 (Fig. 148). Não sem lhe acrescentar um apontamento de costumes, muito ao gosto romântico, através da colocação da figura feminina que, voltada para a fonte, lê um jornal. Conhecemos-lhe, ainda, outra fotografia, a partir de um desenho de Manuel de Macedo, publicado no ano seguinte na mesma revista (Fig. 149). Enquadrando totalmente um dos cedros seculares da Quinta das Lágrimas, o fotógrafo faz dele o protagonista da composição, a tal ponto que mal nos apercebemos da presença humana junto do tronco, à beira do tanque, onde mãe e filha contemplam a folhagem.

Em inícios do século XX, as perspectivas diversificavam-se, como revelam as fotografias de José Augusto Cunha Moraes no álbum *A Arte e a Natureza em Portugal*¹¹⁸ (Fig. 150), ou de Carrington Weems (Fig. 151), que documentou o *tour* do americano Edgar Odell Lovett pelas principais universidades do mundo. Só Afonso Lopes Vieira escolheria posar para um retrato de grupo – acompanhado pelo camonista José Maria Rodrigues e pelo poeta Eugénio de Castro, entre outros – junto à galeria subterrânea que é, afinal, a fonte primitiva (Fig. 152). Suplantada no imaginário colectivo pela “fonte nova”, que em muito excede os seus encantos, constitui um raro pano de fundo dos clichés fotográficos então em voga, sinalizando a Fonte das Lágrimas como lugar de romaria. Por esta altura, crescia a circulação do bilhete-postal ilustrado e são vários os espécimes que se conservam sobre o mítico cenário dos amores inesianos, combinado a paisagem ora com o género, ora com o retrato, ou apresentando paisagens “puras” (Figs. 153-155).

Regressando à pintura, cujos valores estéticos foram, desde cedo, transportados para a fotografia, também José Ferreira Chaves explora o *topos* histórico da Fonte das Lágrimas. Inspira-se n’*Os Lusíadas*, cuja edição de luxo Biel acabava de publicar, para compor nus femininos ao gosto clássico, que são afinal *As ninfas do Mondego chorando a morte de Inês de Castro* (Fig. 156). O quadro mostra, em baixo, um cano de água que corre para o tanque e, ao fundo, duas figuras infantis que se confortam uma à outra. A parte central é povoada de ninfas, agitando-se e contorcendo-se de modo a exprimir tormento e pesar. Graciosas e de cabelos soltos, as divindades fluviais estão parcialmente

¹¹⁸ A propósito deste levantamento fotográfico monumental da arte e paisagem portuguesas, resultado da colaboração de Biel com Cunha Moraes e Fernando Brütt, veja-se Baptista, 2010, pp. 157-211.

cobertas por panejamentos que, oscilando ao vento, garantem o dinamismo da cena. Por último, a massa imprecisa do arvoredado denso, deixando apenas descobrir um retalho de céu azul, de onde provém a luz difusa que ilumina o conjunto da composição.

A diluição e o tratamento em superfície devem-se ao facto de a obra permanecer inacabada e de o seu autor não ter podido aplicar pinceladas mais finas para os detalhes e modelação volumétrica¹¹⁹. Pintor de transição entre o Romantismo e o Naturalismo, Ferreira Chaves não foi um paisagista nem parece ter cultivado o ar-livrismo, preferindo a natureza-morta e, sobretudo, o retrato, género onde alcança notoriedade. Mantendo a sua ligação à Academia por via do ensino, envereda por uma carreira no funcionalismo público, mas nem por isso deixa de comparecer em exposições internacionais, como a de 1871 em Madrid, onde Cristino da Silva também participou com uma das obras atrás analisadas. Terá sido nessa paisagem que o professor de Pintura Histórica se inspirou para compor uma versão clássica do tema animada pelo imaginário camoniano.

No mesmo certame onde é apresentada a obra de Ferreira Chaves, o jovem Adriano de Sousa Lopes expõe o que poderíamos considerar, usando uma terminologia cinematográfica, a sua prequela, unificado o conjunto pela presença das ninfas ltuosas. *Engano d'alma ledo e cego* (Fig. 157) é, como a anterior, uma composição ao alto, constituída por dois grupos de figuras: em baixo, apoiando-se nas margens rochosas do Mondego, três ninfas assistem, perturbadas, à cena que se desenrola no registo superior, onde o enlevado casal dá provas do seu afecto. A angústia das divindades expressa-se na ocultação do rosto, como que antecipando o triste fado dos amantes. Ao centro, de pé sobre a riba, Inês apoia-se no príncipe, sentado num plano superior, dirigindo-lhe o olhar, que ele devolve com igual arrebatamento. A identificação dos nus é, mais uma vez, garantida pelo título, que torna a obra numa ilustração da estrofe 120 da epopeia.

Trabalho ainda escolar, longe do fulgor impressionista que haveria de caracterizar parte da sua obra, amadurecida com os estudos parisienses, as visitas regulares ao Museu do Luxemburgo e as sucessivas viagens, em especial a Veneza¹²⁰. A pincelada aplicada

¹¹⁹ Ferreira Chaves viria a falecer a 9 de Dezembro de 1899 e a tela certificada a 12 de Janeiro de 1900, por José Simões de Almeida Júnior e José Veloso Salgado, para ser exibida, no ano seguinte, na 1.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes (Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1972, p. 20).

¹²⁰ Chegado a Paris em 1903 como bolseiro do Legado Valmor, Sousa Lopes estuda na École Nationale des Beaux-Arts com Fernand Cormon, discípulo de Alexandre Cabanel, e na Académie Julian, escola privada de gosto mais eclético. Frequenta o Museu do Luxemburgo, que acabava de receber o legado Caillebotte, permitindo-lhe assimilar a técnica dos mestres impressionistas. Por essa altura, empreende diversas viagens, com destaque para Veneza, que têm grande impacto na sua pintura, tornando-a mais sensível aos valores lumínicos (Santos, 1962, pp. 15-16; Perez, 2012, pp. 16-19; Silveira, 2015, pp. 33-76).

em toques fugidios e o contraste cromático das paisagens citadinas de Paris revelam a influência de Claude Monet e da teoria dos impressionistas franceses. Contudo, a prova final do pensionato é marcadamente académica, prosseguindo o tom oficial de *Engano d'alma ledo e cego*, de 1901. A inspiração já não é portuguesa, mas alemã¹²¹, e a estética oscila entre o Naturalismo e o Simbolismo. Nem dez anos depois, em 1910, o “pré-modernista” voltava a buscar inspiração num soneto camoniano, sacrificando, por meio de um colorido inesperado, o natural em favor do fantástico.

Companheiro de Sousa Lopes em Paris, Simões de Almeida Sobrinho – assim conhecido para se distinguir do tio homónimo – apresentava, em 1905, como prova final de pensionista do Legado Valmor, a sua interpretação escultórica da mesma estrofe da epopeia glosada por Ferreira Chaves em pintura. Intitulado *Ninfas do Mondego* (Fig. 158), o baixo-relevo é, de novo, pretexto para a representação da nudez feminina, sem que o erotismo latente ofenda o provincianismo e o puritanismo de inícios do século XX¹²². Com efeito, o artista escuda-se num tema mitológico, que ultrapassa afinal o plano histórico: embora aludindo à tragédia de Inês, Camões já não está a descrever os acontecimentos mas a forjar a lenda da fonte “que lágrimas são a água, e o nome amores” (III, 135). Não surpreende, pois, que a escolha recaia sobre a “musificação” de que falava Paulo Archer de Carvalho (1993, p. 432), a propósito de uma outra obra do mesmo autor, preterindo o real em favor do arquétipo da mulher idealizada.

Do viço da folhagem emergem duas ninfas de pé sobre as rochas. A da esquerda leva a mão ao queixo em atitude melancólica, enquanto a outra sustém o pranto ocultando a vista com um gesto enfático do antebraço. Os panos de gesso cobrem-lhe o sexo, ao contrário da companheira, que, apesar da pose contida, se expõe totalmente. Uma terceira, sentada de perfil, enterra o rosto para assim traduzir um sofrimento inexpressável. Junto da tríade encontramos, ainda, uma figura infantil de olhar cabisbaixo, recolhidas as asas nesse desalento de anjo caído. Será, porventura, o Amor derrotado, que o escultor convoca para este canto triste? Protagonista ou mero figurante, a sua presença garante o equilíbrio da composição, triangular, à boa maneira clássica. No vértice, os semblantes das duas mulheres disputam a atenção do observador-*voyeur*, redireccionada para os corpos

¹²¹ *As Ondinas* (1908) é o título da obra inspirada no poema com o mesmo nome do romântico alemão Heinrich Heine, traduzido por Gonçalves Crespo (Silva, Lapa & Silveira, 1994, p.171; Santos, 2010, p. CI).

¹²² Pelo contrário, o baixo-relevo valer-lhe-ia a primeira medalha na exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes de 1906, mais tarde adquirido pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea (Mega, 2005, p. 39). Seria, ainda, objecto de reconhecimento público com a divulgação em gravura nos periódicos *Ilustração Portuguesa* (1906, 12 de Fevereiro) e *Serões: Revista mensal ilustrada* (1908, Novembro).

desvendados, ora torcionados e muscularmente tensos ora lânguidos e delicados. Corpos que não são de carne e osso – “cela serait indécent”, observava Zola (1867/1991, p. 182), denunciando a ambiguidade da representação da Vénus de Cabanel, aqui repercutida, na estreita filigrana que separa cortesãs e divindades.

O tio, lente de Desenho na Academia de Belas-Artes de Lisboa, também procurara diversificar as iconografias clássicas ao dar forma a uma Castro melancólica (Fig. 159). Aliando a estética naturalista, que aperfeiçoara em Roma¹²³, ao gosto pelo sentimental e à formação académica, convergindo em poses e proporções idealizadas, o resultado surpreende pela expressão quase realista. Ao contrário do sobrinho, que aborda o tema por via da mitologia camoniana, resvalando num classicismo intemporal, este Simões de Almeida trata-o como assunto histórico, de raiz medieval. Mas que poderia funcionar como metáfora da angústia da ausência ou manifesto do saudosismo, desse sentir português, que *O desterrado* de António Soares dos Reis exprimia modelarmente no início da década de 70. Pela mão do escultor, o engano de alma ledó e cego dá lugar a uma tristeza resignada, como se Inês pressentisse a catástrofe iminente.

Com efeito, é uma mulher desanimada a que se senta no tosco tronco de pedra, a cabeça levemente inclinada, o pescoço alongado, fazendo valer o epíteto de “colo de garça”, e o olhar perdido no longe. As mãos juntas no regaço segurariam uma flor, entretanto desaparecida, como mostra a gravura que *O Occidente* reproduzia em 1880 (Fig. 160). A postura delicada, de linhas sinuosas, é complementada pelo pregueado natural dos tecidos, adamascados, e pelo ondear dos cabelos entrançados, cingidos por coroa ou diadema. Vestida a rigor, sem prescindir da bolsa à cinta, a dama traz, ao peito, um colar com insígnia maçónica, único apontamento que compromete o figurino trecentista¹²⁴. Se, por um lado, a peça sugere a elegância clássica da dúvida amorosa expressa no desfolhar d’*O malmequer*, também dela se afasta pela suspensão trágica. O escultor capta um momento de quietude, onde já não há lugar para a esperança, e o desespero não entrou ainda, na incerteza da expectativa de um final infeliz.

Neste sentido, estará mais próxima de outra obra de mestre Simões, *D. Sebastião*, também ele herói romântico, cantado por Camões e evocado por Garrett. A inação dela

¹²³ Regressado de Paris, onde foi o primeiro bolseiro de Escultura da Academia lisboeta, partia em 1870 para Roma, aí contactando com a estatuária grega, helenística e romana e, em Génova, com o importante escultor italiano naturalista Giulio Monteverde (Duarte, 2001, pp. 21-22; 2005, pp. 43-44).

¹²⁴ Certamente intencional, esta insígnia poderá estar relacionada com a iniciação do próprio Simões de Almeida na Maçonaria, em 1873 (Marques, 1986, pp. 48-49; Duarte, 2001, p. 23).

contrasta com a determinação do jovem rei, ambos à beira de um precipício sem o saberem, reflectindo, cabisbaixos, nesse instante, de sabor realista, que conta toda uma história. As ressonâncias maneiristas combinam-se, num e noutro caso, com a sentimentalidade e patriotismo românticos, muito ao gosto popular. Depois da conclusão do *D. Sebastião* para a real galeria da Ajuda, voltava o escultor a trabalhar sobre nova personagem lendária, agora por encomenda da terceira Duquesa de Palmela¹²⁵. E quem, senão ele, deveria compor o carro alegórico da Arte no grande cortejo camoniano nesse ano de tricentenário, exclamava J.-A- França (1990, I, p. 462), ao elencar um conjunto de obras mais “classicizantes” do que naturalistas lavradas pelo cinzel “romano” do artista.

Não muito diferente é a versão pintada por Francisco Vilaça deste solilóquio, que só conhecemos através da gravura de Manuel Diogo Neto, amplamente reproduzida na imprensa da época (Fig. 161). Estreita e esguia, a tela fora apresentada numa das exposições do Grupo do Leão, causando impacto junto do público, e logo adquirida, no primeiro dia, pelo Marquês da Foz, conforme noticiava *O Occidente* (“7.^a Exposição de Quadros”, 1888, pp. 83-84)¹²⁶. A estampa mostra “Ignez formosa” sentada num banco corrido, apoiando um dos braços no espaldar, o outro caído sobre o colo, segurando o que julgamos ser um bilhete dobrado, enquanto olha para baixo, distraída nos seus pensamentos. A indumentária segue, à risca, a moda do século XIV, tal como as vestes de pedra do mestre Simões, substituído, na pintura, o diadema por véu curto que oculta o penteado. A dama abriga-se na sombra de um dos seculares cedros da Quinta das Lágrimas, que preenche toda a metade superior da composição, tornando quase tão importante o cenário quanto a protagonista. A frondosa copa de contornos imprecisos dá o tom bucólico à melancolia de Inês, aqui doce e saudosa, porventura animada por notícias de Pedro, como revela o gesto galante da mão.

E, já no início de Novecentos, pintava Jorge Rey Colaço¹²⁷ cena idêntica, não sobre tela, antes azulejo (Figs. 162-163). Enquadrado na decoração historicista e nacionalista da galeria térrea do Palace Hotel do Buçaco, sob o traçado do cenógrafo

¹²⁵ O mármore fez parte do recheio artístico do palacete do Rato, em Lisboa, hoje ocupado pela Procuradoria-Geral da República (Santos, 1999, p. 346).

¹²⁶ Arquitecto, decorador e pintor, ao que se julga de grande cultura, conviveu com uma plêiade de escritores e artistas, entre os quais destacamos Ribeiro Cristino, António Ramalho, Alberto de Oliveira, todos membros do Grupo do Leão (“Vilaça (Francisco)”, 1978, pp. 377-378). No certame a que aludimos, expôs sete outros quadros, na sua maioria referentes a lugares nos arredores de Paris, a avaliar pelos títulos (Oliveira, 1887, p. 21), fazendo crer que Vilaça terá sido também ele bolseiro naquela cidade.

¹²⁷ Formado em Madrid e em Paris, também ele discípulo de Cormon, contactou com a pintura de história académica, influência que se revelou decisiva na sua produção cerâmica (Souto, 2013, pp. 125-127).

italiano Manini, o mesmo que viria a projectar a Regaleira, é um de dez painéis de inspiração camonianiana. O mote para esta ilustração do Canto III retira-o da estrofe 120 da epopeia, como Sousa Lopes, mas, ao contrário do pintor, o ceramista opta por representar uma Castro solitária e melancólica, que aguarda o regresso do príncipe, enquadrando-a nesse idílio campestre “ledo e cego”, na esteira das propostas de Simões Tio na escultura e de Vilaça na pintura. Sentada num banco de pedra, à beira do tanque de água, de costas voltadas para o imenso bosque, ela repousa o olhar num ponto indefinido, de onde lhe falam os seus pensamentos. O rosto belo não mostra, ainda, sombra de inquietação, apenas saudade, esboçada no leve sorriso e mãos esperançosas segurando um ramo de flores. Apesar da frescura da cercadura policromada com motivos vegetalistas, de valor essencialmente decorativo, sugerindo uma aproximação à Arte Nova, a indumentária de Inês, pseudo-medieval, marca o tom, anacrónico, para não dizer *kitsch*, da composição. Quanto à técnica, é irrepreensível, distinguindo-se pelo rigor no desenho, transversal à obra de Colaço, e pelo tratamento da cor, onde predomina o azul, aplicado em várias tonalidades que se diluem gradualmente até se confundirem com o branco (Souto, 2013, p. 128). Grande painel cenográfico, cita o período áureo da azulejaria em Portugal, sensível na escolha da pintura a azul e branco, ao gosto revivalista de inspiração joanina e rococó, cujo tema instrumentaliza a construção de uma identidade pátria¹²⁸.

Da geração anterior a Colaço e Sousa Lopes, também Ernesto Ferreira Condeixa, “leão tardio” como Vilaça, recupera o medievalismo da temática inesiana numa paisagem naturalista com influências da Escola de Barbizon (Fig. 164). De novo, surpreendemos um casal em atitude de evidente cumplicidade: abraçados, de pé, trocando olhares de devoção e ternura. Além do título, o que denuncia o par como sendo Pedro e Inês é a forma de trajar, perfeitamente trecentista. A mulher enverga uma cota branca com cauda e meia manga, cuja parte de trás cai até à altura dos joelhos, deixando a descoberto a camisa lilás. Usa um diadema e o cabelo, loiro, apanhado. O cavaleiro apresenta-se com túnica azul, de punhal à cinta, botas de montar e chapéu de aba revirada adornado com jóias e plumas. O encontro tem lugar num jardim, sugerido pelo banco de pedra e pela

¹²⁸ Colaço viria a trabalhar o tema inesiano em três outros painéis azulejares, executados em 1934 para o Palácio da Justiça de Coimbra, antigo Colégio de S. Tomás: *Naquele engano d’alma ledo e cego*, que retrata os dois apaixonados passeando junto à Fonte das Lágrimas; *Execução dos assassinos de D. Ignez de Castro*, exemplo da justiça suprema do Cruel; e *Da mísera e mesquinha que depois de morta foi rainha*, explorando, a partir do mote camonianiano, a iconografia da coroação póstuma (Nunes, 2000, pp. 145-157). No Museu Nacional do Azulejo conserva-se, ainda, um núcleo proveniente do Conservatório Nacional, alusivo à cena da súplica na *Castro* de Ferreira, recentemente estudado por Cátia Quirino (2018).

vegetação, que permite vislumbrar, ao fundo, um edifício – o Mosteiro de Santa Clara, contíguo à Quinta das Lágrimas, então couto de caça da família real?

A paleta é clara e a pincelada rápida e matérica, revelando uma aproximação, empírica, a uma estética proto-impressionista, que convive com a orientação académica no que respeita às regras da composição e à preferência pela recriação histórica. Frequentando paralelamente as cadeiras de Lupi e Silva Porto, é na especialidade de pintura histórica que conseguirá, após duas tentativas frustradas, tornar-se pensionista, no concurso aberto em Junho de 1880 (Artur, 1903, pp. 31-32). No ano seguinte, já em Paris, é admitido como discípulo dos atrás mencionados Cabanel e Yvon. Mas se, sob o seu aprendizado, tomou o gosto pelas grandes composições enaltecedoras do passado nacional, que lhe valeram algum reconhecimento, dificilmente poderá ter ignorado o sucesso dos artistas de Barbizon junto do público, tal como a própria Academia, que passara a enquadrar a prática do paisagismo na sua estrutura curricular.

Na década de 1880, quando Condeixa está em Paris, já os principais representantes da Escola de Barbizon, Corot, Millet, Díaz e Daubigny, tinham falecido. Sem que a floresta de Fontainebleau deixasse de atrair artistas de todas as nacionalidades, mesmo quando a atenção dos críticos parecia dirigir-se para o grupo de pintores independentes depois conhecido como impressionista. Se não contactou com a obra do núcleo de Barbizon, os valores do Naturalismo foram seguramente incutidos ao nosso bolseiro antes ainda da temporada parisiense, durante o discipulado de quase dois anos com Silva Porto. Regressado a Lisboa, participaria nas últimas exposições do Grupo do Leão, que tinha naquele professor o seu chefe de escola. Embora a crítica destaque as suas composições históricas e uma ou outra cena de costumes, Condeixa revela-se sobretudo como paisagista, a partir dos anos 90, a julgar pela quantidade de paisagens que apresentou nas exposições do Grémio Artístico e da Sociedade Nacional de Belas-Artes¹²⁹.

Ao articular o culto naturalista patente em paisagens de pequeno formato, que se resolvem na velocidade e materialidade da pincelada, com a inspiração histórica de outras obras mais convencionais, destinadas a satisfazer a crítica e o mercado, esta pintura parece circunstancial e inconsequente no *corpus* de Ernesto Ferreira. Não é suficientemente acabada para corresponder a um exercício de aproveitamento escolar, nem relativamente próxima da crónica de costumes que o artista também praticou. Por isso, o resultado

¹²⁹ Das 48 obras que expôs entre 1891 e 1906, pelo menos 25 são paisagens e 12 são cenas de género, maioritariamente representadas no exterior.

afigura-se singular, manifestando um eclectismo que ultrapassa os géneros da pintura e a estética barbizoniana, em favor de um sentimentalismo de paixões humanas de matriz romântica. Trazendo ao de cima as suas qualidades teatrais, mais do que Pedro e Inês, as personagens recordam os actores principais de uma das muitas companhias que levaram o drama aos palcos nacionais e europeus, e que Condeixa transporta, não sem algum artifício, para este ambiente paisagístico.

Com efeito, nesse final de século, alcançava grande sucesso a peça de Lopes de Mendonça a que aludimos no capítulo anterior. Representada no Teatro D. Maria II pela companhia Rosas & Brazão, *A Morta* contou com cenografia de Manini, suscitando diversos comentários e ilustrações nos periódicos da época (Fig. 165). Outra peça da qual conhecemos cenários e figurinos é *Ignez de Castro* de Maximiliano de Azevedo, estreada em 1894 no Teatro da Rua dos Condes, através da fotografia publicada na *Ilustração Portuguesa* (Fig. 166). Tais exemplos dão força ao argumento, sustentado por Denise Pereira (2012), de que a imagem cenográfica fazia parte da cultura visual oitocentista. Segundo a autora, o palco “padronizou a imagem do medievalesco, manipulou-a em cena e reduziu-a à sua retórica estética” (p. 156). Fórmula que se ajusta à pintura de Condeixa, acrescentando a circunstância de, em resultado da recepção tardia do Naturalismo entre nós, as artes cénicas terem contribuído para a longevidade do projecto historicista. Por esse motivo, o termo “cenográfico” ocorre com (demasiada) frequência na leitura crítica das obras que aqui tratámos, podendo mesmo falar-se num “naturalismo teatral”¹³⁰.

Se olharmos para o modo como a paisagem se foi revelando na pintura europeia, primeiro com o Romantismo e logo de seguida, se não já em sobreposição, com o Naturalismo, verificamos que, tanto em França como em Inglaterra, ela se torna nacional, ao passo que na Alemanha é expressão do sublime e, em Portugal, consagrada ao pitoresco e ao sentimentalismo (França, 1990, I, p. 254). No caso inglês, em atitude semelhante à que animou os pintores da geração de Cristino contra o ensino académico, assistimos, pouco depois, à constituição de uma sociedade secreta, a Irmandade Pré-Rafaelita. Como o próprio nome indica, pretendiam estes jovens escolares recuperar a pintura tardo-medieval e renascentista até ao tempo de Rafael, preconizando uma renovação artística com implicações sociais. A ruptura com o que denominavam de

¹³⁰ Retomaremos este assunto, aprofundando a questão da imagem cénica, no capítulo seguinte.

*sloshy*¹³¹ concretizar-se-á na escolha de assuntos de carácter nobre e moralizante, na utilização de uma paleta de tons luminosos e na descrição pormenorizada da natureza. Este era, aliás, um dos princípios basilares da Irmandade: dotar a arte de verdade natural.

Mais do que qualquer outra corrente, o trabalho de artistas como Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais resulta num casamento feliz entre a história e a paisagem enquanto géneros da pintura. Embora hoje considerado o primeiro movimento artístico moderno em Inglaterra¹³², o Pré-Rafaelismo não foi bem recebido pela crítica contemporânea, que denunciava o pietismo e arcaísmo dos temas, o excesso de detalhes, a ausência de sombreado e o vigor do colorido, potenciado pelo fundo branco aquoso evocativo da têmpera medieval. John Ruskin (1851), pelo contrário, foi um dos seus defensores, admirando as inovações introduzidas pelos Pré-Rafaelitas no paisagismo inglês, que conhecia então as matizes do pitoresco e do sublime celebradas por Constable e Turner. No início da década de 50, já a Irmandade fora dissolvida, mas muitos destes artistas prosseguiram, no seu trabalho, a mesma orientação estética, inspirando uma segunda geração de Pré-Rafaelitas, que prolongou o movimento até finais do século.

Assim, as pinturas inesianas que temos vindo a tratar parecem acompanhar as tendências europeias, se não francesas, pelo menos inglesas. E se o Romantismo desponta entre nós tardiamente, “à distância de uma geração” (França, 1990, I, p. 259), tal acontece porque o termo de comparação é Paris, a capital do século XIX, parafraseando o título do *exposé* de Walter Benjamin (1935/1999). Ora, deslocando-nos para o que poderia considerar-se, de algum modo, uma “periferia” artística, as Ilhas Britânicas, apercebemo-nos da simultaneidade das revoluções portuguesa e inglesa, ainda que a primeira se manifeste em esforços isolados, só mais tarde reflectidos na criação de uma insípida Promotora de Belas-Artes, e a segunda nasça de raiz como movimento organizado.

Não pretendemos, evidentemente, com isto sugerir qualquer relação entre uma e outra, a não ser a participação de ambas na mesma atmosfera cultural. Até porque os nossos artistas contactavam, em larga medida, com os meios internacionais através de periódicos ilustrados, como *The Illustrated London News* ou *L'Illustration*, e gravuras avulsas que circulavam em cafés, grémios, academias e outras associações. Mas não só.

¹³¹ O adjetivo *sloshy* resulta da apropriação do nome do primeiro presidente da Academia inglesa, Sir Joshua Reynolds, pejorativamente apelidado, pela Irmandade, de “Sir Sloshua”. O termo aplicava-se, segundo William Michael Rossetti, a qualquer coisa de natureza banal ou convencional (Hilton, 1970, p. 46).

¹³² Mais recentemente, a exposição organizada pela Tate Britain em 2012 apresentou o Pré-Rafaelismo como uma das primeiras vanguardas históricas (Barringer & Rosenfeld, 2012).

Há que considerar a aprendizagem além-fronteiras de que beneficiaram alguns pintores. No seu horizonte estético, a atenção rapidamente se desloca de Itália para a efervescente Paris: por lá passam Meneses e Metrass, antes do seu regresso em 1850; pouco tempo depois, Marciano Henriques da Silva e, em 1867, por ocasião da Exposição Universal, Cristino, Anunciação e José Rodrigues. A verdade é que, em meados do século, já o Realismo despontava em França, como reacção a um Romantismo saturado que Delacroix e Ingres insistiam em prolongar, e o Naturalismo barbizoniano se afirmava em pleno.

A influência do gosto pré-rafaelita em Portugal foi reconhecida por João Gaspar Simões (1971, p. 123), ainda que repercutido apenas em finais do século XIX e inícios do XX, quando o Simbolismo triunfava entre nós. Para o crítico literário, a sua preponderância nas artes plásticas e decorativas é sensível na revista internacional *Arte*, dirigida por Eugénio de Castro e Manuel da Silva Gaio, e até mesmo no projecto fundador do Modernismo que foi a revista *Orpheu*. Ainda assim, sabemos que, entre Roma e Paris, Meneses esteve em Londres, onde terá convivido com a recém-formada Irmandade¹³³. A inspiração, encontra-a, porém, nas lições um tanto ultrapassadas de Reynolds e Lawrence e em toda a teoria dos retratistas britânicos. Será pela mão de um italiano radicado em Portugal, o pintor-ceramista Leopoldo Battistini, que nos chega, só em 1897, um exemplo sugestivo de adesão ao Pré-Rafaelismo. Inspirado no poema *Sagramor* de Eugénio de Castro¹³⁴, o quadro parece ser pontual na obra do artista italiano, contratado para leccionar em Coimbra, onde se cruza com o círculo simbolista daquela cidade.

Antes da tela *Sagramor*, executada, de resto, durante uma estadia do pintor em Itália, poderemos considerar as ilustrações de outra publicação de Eugénio de Castro, *A Nereide de Harlém*, como fruto da inspiração pré-rafaelita (Lázaro, 2002, pp. 203-205). Esta colaboração estendeu-se, ainda, à imprensa periódica, dando, quase como certa, a autoria de Battistini da estampa colorida que acompanha um dos excertos do poema inédito do simbolista intitulado *Ignez de Castro* (Fig. 167). Divulgada em 1898 no jornal

¹³³ Na monografia que lhe dedica, Diogo de Macedo (1951) refere que o artista, “procurando o convívio dos *gentlemen* pré-rafaelistas . . . pretendeu entrar no *Clube da Jovem Inglaterra*, mas sem êxito no desejo” (p. 20). Dez anos depois, escrevia que Meneses tentara “fazer parte do famoso círculo de poetas e pintores da Irmandade dos Pré-rafaelistas” (1961, p. 78). Parece mais provável a hipótese de o pintor ter procurado ingressar no movimento parlamentar *Young England*, que antecipa, no plano político, o revivalismo medieval preconizado pela Irmandade, tanto que é essa a versão subscrita por J.-A. França (1990, I, p. 282).

¹³⁴ Manuel de Matos (1992, pp. 232-239) defende que, em resultado da proximidade entre poeta e pintor, alguma produção literária de Eugénio teve o seu “prolongamento” no trabalho pictórico de Battistini, então influenciado por Rossetti. Ambos comungavam dos mesmos ideais estéticos, ao ponto de o primeiro se ter interessado pela pintura pré-rafaelita; comprova-o uma carta inédita do historiador inglês Edgar Prestage, a que Denyse Chast (1947, p. 89) teve acesso, datada de 1896 e endereçada ao escritor coimbrão.

O Século, retoma a fórmula historicista do casal apaixonado, num interior arquitectónico estilizado, todo ele luz e cor, que se abre à paisagem, lembrando, mais do que uma ilustração, um cartaz de espectáculo teatral ou operático. Não fosse pelo texto, lírico, mas de estrutura dramática, diríamos tratar-se da representação de qualquer outro par romântico, medieval, celebrado pela literatura inglesa ou francesa. E de Inglaterra chegava justamente, nesse final de século, o singular frontispício da edição de 1884 do romance de Anna Eliza Bray, que coloca as personagens em pleno cenário natural: é um luxuriante arvoredado que serve, aqui, como pano de fundo, não à despedida dos amantes, mas ao encontro entre a viúva e o filho de Hassan, o Talba, protagonista da complexa trama, onde a história de Inês se combina com a vingança, ficcionada, dos mouros subjugados por D. Afonso IV (Fig. 168).

E de novo a analogia da imagem teatral: *The Illustrated London News*, publicava, pouco depois, uma gravura sobre a peça *Fair Rosamund*, mostrando, ao centro, dois apaixonados em figurinos medievais que buscam refúgio num paraíso pastoril, o Bosque de Cannizaro em Wimbledon, palco desta adaptação do drama de Tennyson (Fig. 169). Personagem literária com existência histórica, Rosamund Clifford é, na verdade, “heroína paralela” da Castro, designação atribuída por Leonor Machado de Sousa (2005) a um conjunto de mulheres cuja “paixão amorosa por príncipes acarretou a sua própria destruição” (p. 177). As semelhanças entre as duas histórias são particularmente evidentes se, além da forma da morte, do castigo infligido aos culpados e da glorificação póstuma¹³⁵, considerarmos o retiro em lugares edénicos: no caso de Inês, os paços de Santa Clara, anexos à Quinta das Lágrimas; para a favorita de Henrique II, uma casa em Woodstock, resguardada por jardim labiríntico, de que apenas se conserva o tanque. Tal como a fonte conimbricense, Fair Rosamund’s Well seria também celebrado enquanto memória dos trágicos amores, em desenhos e fotografias ao gosto sentimental da Inglaterra vitoriana (Figs. 170-171).

Outro exemplo, sintomático e inequívoco, destes contactos envolve, ainda, o quadro de Condeixa: como encarar o casal por ele retratado sem nos lembrarmos da conhecida pintura de Millais, *A Huguenot, on St Bartholomew’s Day* (Fig. 172)¹³⁶? Mais do que representar dois amantes enlaçados, o pré-rafaelita introduz uma variante

¹³⁵ Sobre o episódio histórico que a tradição e a literatura inglesas efabularam, leia-se Heltzel (1947, Cap.1).

¹³⁶ Existindo aproximações mais válidas do que outras, o critério que prevaleceu na escolha desta pintura para efeitos comparativos foi, sobretudo, formal. Constitui um exemplo paradigmático não tanto do motivo do casal apaixonado como do namoro circunscrito ao jardim secreto.

dramática: o abraço é, na verdade, a tentativa da mulher proteger o amado numa alusão ao iminente massacre de São Bartolomeu¹³⁷, em 1572. A relativa simplicidade da composição, o sentimento terno e a ambiência histórica são aspectos comuns às duas obras. O inglês partiu, todavia, de um olhar fiel da natureza enquanto o português, nascido na geração seguinte, contemporânea de Monet, se deixa seduzir, como vimos, pela pintura naturalista francesa. Uma pintura que contrapõe à descrição a sensação.

Exposta juntamente com *Ophelia* em 1852, a tela de Millais conseguiu arrancar comentários positivos da crítica, tornando-se a primeira obra do pintor reproduzida em gravura (Bradley, 2001, pp. 184-185). No final do século, a sua popularidade era tal que John Guille Millais (1899), na biografia dedicada ao pai, reporta serem as duas pinturas tão familiares em todas as casas inglesas que não precisava sequer de descrevê-las (p. 115)¹³⁸. Na verdade, o pré-rafaelita alcançou um reconhecimento além-fronteiras incomparável ao de qualquer outro artista britânico da sua época (Rosenfeld, 2007, p. 12). Soube explorar, ainda, o mercado impresso, através da ilustração de livros e periódicos, desenvolvendo uma actividade sem precedentes em termos de escala (Suriano, 2005, pp. 131-136). Torna-se, por isso, admissível supor uma viagem destes esquemas formais até Portugal, onde, filtrados pelo gosto francês, dominante, se naturalizam e reconvertem mediante a escolha de temas patrióticos, de sentimentalismo melífluo.

A Huguenot inaugura uma série de aclamadas pinturas do autor que tratam os constrangimentos impostos ao amor em situações de conflito religioso e civil (Smith, 2007, p. 94). Se a inspiração dos Pré-Rafaelitas vem, muitas vezes, da própria literatura inglesa, com destaque para Shakespeare e Keats, a dos nossos artistas é, por maioria de razão, devedora da gesta camoniana. O interesse pelos temas tratados n'Os Lusíadas culminaria em 1880 com as comemorações do tricentenário da morte do épico, que reiteraram a tónica nos amores de Pedro e Inês. Mas também a viagem do Gama, ou a biografia do próprio Camões, matérias mais ou menos efabuladas, não deixaram de ser exaltadas pela arte portuguesa. Apreciando a pintura de história praticada nesses anos de encruzilhada de caminhos estéticos, verificamos que, na verdade, o episódio inesiano foi o assunto medieval que mais entusiasmou os artistas lusos.

¹³⁷ Com o subtítulo *Refusing to Shield Himself from Danger by Wearing the Roman Catholic Badge*, a pintura evoca o sangrento e mais divulgado acontecimento das Guerras de Religião em França, sugerido a Millais pela ópera *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer (Smith, 2007, p. 94).

¹³⁸ *A Huguenot* não só foi largamente reproduzida em diferentes formatos como o próprio artista, procurando capitalizar com o sucesso da imagem, dela executou várias réplicas.

Com efeito, a inspiração histórica da pintura nacional de meados do século em diante concentra-se, sobretudo, na Idade Moderna. A celebração de Vasco da Gama, herói por excelência da epopeia camonianiana, serviu a quase todos, desde Roquemont a Veloso Salgado, passando por Lupi, Costa Lima, Columbano, Condeixa, João Vaz, Félix Costa, José Malhoa e Roque Gameiro. O equivalente feminino do Gama era, necessariamente, a Castro, já que, considerando a epopeia no seu todo, foi este episódio o primeiro a ser tratado autonomamente e o que conta com maior número de traduções e comentários (Sousa, 2005, pp. 225-280). Acresce que, nesta pintura celebrativa, só a “mísera e mesquinha” envolve a temática do amor, indissociável da tragédia, é certo, em face do conflito entre o indivíduo e a razão de Estado, não um amor patriótico ou fraternal, mas um amor romântico, de que o Pré-Rafaelismo nos dera inúmeros exemplos.

O núcleo de obras inesianas que apresentámos é revelador da intermedialidade da pintura de história, no sentido em que estabelece relações, mais ou menos directas, com outras práticas artísticas, a literatura, a cenografia ou a fotografia. Neste novo paradigma do pitoresco, enquanto categoria estética eleita pelos pintores nacionais, a inspiração histórica é reequacionada “tanto pela escolha de pequenas cenas como pela fragmentação de um passado idealizado em momentos trágicos e melancólicos” (Silveira, 2010, p. CIII). Se, lá fora, o romantismo pictórico era fértil na exaltação do drama de Inês, em Portugal, nos cem anos que medeiam entre as telas moralistas do Portuense e de Columbano, só Metrass se interessa pelo seu infortúnio, compondo uma cena marginal ao episódio, dominada por um sentimentalismo pungente de influência francesa. Não ignoramos que o assunto foi, ainda, trabalhado em esboços por Marciano Henriques da Silva, Costa Lima e Sousa Rodrigues, mas o significado estético destes pequenos óleos – nunca convertidos em quadros definitivos que lhes pudessem trazer reconhecimento – empalidece perante a vitalidade alcançada além-fronteiras.

Em termos quantitativos, são mais representativas as obras que exploram o lugar dos amores de Pedro e Inês, levando-nos para o campo da pintura de paisagem, no confronto com as que fixam determinado acontecimento da narrativa lendária, por norma situada num interior arquitectónico, domínio da pintura de história. Tal preponderância sugere a nacionalização do tema. Não só pela sua ancoragem a uma geografia tipicamente portuguesa, como pelo tratamento poético de um assunto trágico, que tão bem se prestou, Europa fora, a interpretações fantásticas coloridas pelo filtro da espectacularidade. Quando não se combina com a história, resvalando na cenografia, o naturalismo patente

nestas obras equilibra-se com o género, na submissão da pintura a uma narratividade textual que transforma a paisagem em documento etnográfico. Estamos, evidentemente, longe das inovações plásticas dos movimentos de ruptura modernistas, manifestando os nossos pintores uma hesitação cultural que os torna sensíveis aos reptos do tempo presente, sem, no entanto, assumir novos caminhos arredados da tradição académica. Deste modo, a inspiração histórica sobrevive, resiliente, numa altura em que os Salões das principais cidades europeias continuavam a premiar a *grande peinture*.

Com o correr do século, a nobreza do assunto tende a perder importância e a vertente histórica a autonomizar-se da função celebrativa, numa solução de compromisso, a meio caminho entre as novidades formais vindas de fora e o casticismo de um país eminentemente rural, reticente ao progresso, que rememora um passado “dourado” para esquecer o presente. O da crise da década de 80, culminada na humilhação do *Ultimatum* inglês de 1890. Nesses anos, enquanto se comemoravam os centenários da morte de Camões e da viagem do Gama e se promoviam concursos destinados a incentivar uma pintura de história saudosista, a realidade observada era outra: heróis anónimos que apascentam gado e carregam cestos ou que descansam à sombra de uma árvore, ansiando pelo domingo de passeio e romaria. São estes os “capítulos d’uma odyssea rustica nacional” (p. 264), nas palavras de Fialho de Almeida (1910), que vê na pintura de género também uma pintura de histórias.

Componente imprescindível do mito inesiano, tal como ele se exprime na sensibilidade oitocentista por imagens, a paisagem veio assim acrescentar à pintura de história uma dimensão plena de significado, no exacto momento em que o Naturalismo se impunha no meio artístico nacional. Paisagem romanticamente entendida não só como reflexo de estados de alma das personagens que a habitam, como ainda memória de tempos, vivências, acontecimentos e tudo aquilo que enforma o conceito de espírito do lugar. Neste caso, os amores de Pedro e Inês constituem um caso paradigmático de como a carga dramática da narrativa histórica se dilui quando confrontada com o potencial lírico oferecido pela natureza; *locus amoenus* (mas também *horrendus*) que a literatura já explorara e, agora, paisagem sentimental que a pintura, o desenho e a fotografia trabalham empenhadamente. Permitindo, talvez, captar o sentido de boa parte da produção da segunda metade do século XIX: discretas cenas protagonizadas por pessoas comuns, em lugares facilmente identificáveis. Sentido que remete para um imaginário bem acima do plano do imediato, participando já do universo heróico coletivo.

A propósito da mitografia inesiana, e atendendo à expressividade do núcleo de obras naturalistas que aqui analisámos, importa destacar o “mito fluvial”, nos termos em que foi primeiramente abordado por Luciana Stegagno Picchio (1999, p. 20), de outros elementos da lenda, percebida, *lato sensu*, enquanto “réplica pátria do mito amoroso fundacional na cultura europeia mediéfica” (Pereira, 1999, p. 326). A autora classificara o episódio como *mito acquatico*, próximo da Ofélia shakespeariana, símbolo, por excelência, da horizontalidade trágica da morte flutuando sobre a água. Com a diferença de que a água no mito de Inês corre, originariamente, do fluir das lágrimas, transformadas em fonte, “sua concretização material, sua perenização na Natureza” (Maleval, 1993, p. 297). Se um corresponde, afinal, a uma ânsia universal do homem, o triunfo do amor sobre a morte, o outro dá resposta a algo anterior, primordial: o surgimento do cosmos. A importância e quase autonomização da fonte, do tanque que esta alimenta, e do luxuriante cenário natural habitado pelas “filhas do Mondego”, justificam a distinção do mito fluvial, ou da componente fluvial, do mito amoroso propriamente dito.

A força dessa componente é tal que, escrevendo sobre os túmulos nos primeiros anos do novo século, Vieira da Natividade (1910) não quis ver senão fontes, a dos Amores e a das Lágrimas, nas edículas da rosácea da arca do soberano. Hipótese secundada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1925, p. 178) e só rejeitada por Montalvão Machado (1966) porque “atenta contra a série cronológica dos acontecimentos” (p. 207). Mesmo depois dos estudos mais recentes de Serafin Moralejo e Luís Afonso, a obsessão de Natividade continuaria a seduzir outros autores: é o caso de Cristina Castel-Branco (2013, p. 251), que imagina Pedro mandando gravar na memória eterna a fonte dos seus amores por Inês. António de Vasconcelos (1928) esclarecera, como vimos, que a associação da toponímia do lugar à história da Castro era uma criação camoniana; ora, a insistência na glosa do motivo, que ainda hoje perdura, apenas confirma a sua qualidade lendária. Os próprios túmulos eram, ao mesmo tempo, objecto de renovado interesse por parte da cultura romântica, ilustrando um sem número de publicações. Onde o panteão de Alcobaça é só um dos atractivos da história inesiana, de tal modo pervasiva que o leitor oitocentista não tinha como se lhe escapar. Esse fenómeno literário alimentou todo um universo gráfico – mais do que escultórico ou pictórico – cuja abundância e variedade, apenas afluídas ao longo destas páginas, merecem maior atenção.

V. A ILUSTRAÇÃO OITOCENTISTA SOB O SIGNO DA IMAGEM TEATRAL E DA EPOPEIA CAMONIANA

Se a literatura inesiana conheceu extraordinário desenvolvimento no século XIX, a ilustração não lhe ficou atrás. Impulsionada pelo gosto romântico, que multiplicou as perspectivas e descobriu novos pontos de interesse, atinge uma maturidade surpreendente, libertando-se cada vez mais do suporte editorial para começar a circular avulso como objecto de consumo de massas, facto artístico *per se*. Ao mesmo tempo, e acompanhando o texto de opúsculos, narrativas de viagem, compêndios de história, romances, poemas e tragédias, assume uma originalidade sem precedentes, que a pintura, refreada nos seus devaneios pelo escrutínio académico e pelas solicitações do mercado, não ousou ensaiar. A ópera e o bailado permitiram-lhe quase tudo, nesse delírio de um revivalismo gótico, por vezes exótico, que abarca figurinos, maquetes e cenários.

Foi a ilustração que apontou, aliás, os caminhos da pintura, servindo-lhe, por seu turno, de suporte em desenhos e estudos preparatórios. Acontece que a sua versatilidade depressa ultrapassaria as fórmulas genéricas consagradas pela pintura de história. Sabemos hoje ser praticamente impossível quantificar e catalogar todas estas imagens, na tentativa, de resto inglória, de continuar o trabalho iniciado por Xavier Coutinho. Ocupar-nos-emos antes em sinalizar os casos mais interessantes, individualizando as principais linhas de força que orientaram a produção gráfica oitocentista. Assim, e referindo-nos, em primeiro lugar, ao motivo da súplica, valerá a pena considerar as gravuras das traduções inglesas d'*Os Lusíadas* publicadas em inícios do século (Figs. 173-174). Distingue-as a atitude hostil, feroz, do “pai sesudo”, em contraste com a benevolência e hesitação do monarca nas pinturas e estampas que vimos atrás. Atitude só mais tarde repercutida na ilustração portuguesa, como revela o desenho de Soares dos Reis, gravado por Ribeiro Cristino, na edição de Junho de 1880 do jornal *A Arte* (Fig. 175).

O sobrolho franzido em vincadas linhas de expressão, o olhar calculista dirigido à mão implorante que a dama lhe estende, os sinais de calvície numa cabeça sem coroa, tudo concorre para o ar agastado, mas terrivelmente realista, da personagem. Do mesmo modo que a seus pés se arroja uma mulher desencantada e desiludida, a tristeza escrita no rosto, apagado, sem brilho, reunindo apenas forças para amparar os filhos e mendigar pela vida. Outra variante à iconografia da súplica como a conhecemos está na alusão ao

“murmurar do povo”, sugerido pelos vultos bracejantes que se recortam contra a janela. O autor d’*O desterrado* conhecia bem o tema, por via dos desenhos que executara, em 1878, para a edição camoniana da Imprensa Nacional. Cedendo a esquemas mais populares, tanto o estudo como a versão definitiva da morte da Castro (Figs. 176-177) ficam aquém desta súplica em termos de originalidade e densidade psicológica, aqui reforçadas pela qualidade escultórica das figuras.

Da parceria entre Alfredo Roque Gameiro¹³⁹ e Manuel de Macedo¹⁴⁰ resultaria, em 1900, a mais teatral das súplicas (Fig. 178): ajoelhada, a aia mostra a face chorosa, com trejeitos de desespero, e ensaia um movimento dramático do braço na direcção do monarca, que lhe responde da mesma forma. Com a palma da mão erguida em sinal de recusa, mas sem conseguir encarar o drama que se desenrola diante dos seus olhos, a cabeça inclinada ao de leve, a espada embainhada no colo, apontando premonitoriamente para Inês. Mulher cuja celebrada beleza nos surge agora disforme, dilacerada pela dor, protegendo as crianças, assustadas, perante a ameaça dos “duros ministros rigorosos”: um, na sombra do rei, alimenta a intriga que há de culminar na sentença de morte; os outros dois, assistem à parte, segredando o da direita para o que puxa já do punhal. O encontro ocorre num espaço subtraído ao imaginário neo-românico, nesse fulgor decorativo geométrico.

Original é, ainda, a estampa que ilustra o episódio inesiano num dos volumes da série de contos infantis de Andrew Lang, *The Red True Story Book*. Embora não sendo este um dos *fairy books* do escocês, o momento da entrevista é perfeitamente fantasiado, insólito até, se considerarmos não existir qualquer precedente literário ou artístico para esta Inês prostrada diante de um rei montado a cavalo, imagem de um verdadeiro senhor da guerra (Fig. 179). Como esclarece o texto, Afonso IV acabara de chegar ao Convento de Santa Clara, que o ilustrador Henry Justice Ford transforma em castelo, acompanhado pelo séquito de ministros-guerreiros. Curioso é que o gesto da mulher, à maneira de mendigo pedindo esmola, pareça, de início, demover o rei (Lang, 1895, p. 101). Alheia

¹³⁹ Discípulo do pintor espanhol Enrique Casanova como aquarelista e bom conhecedor das técnicas litográficas, que teve oportunidade de aprofundar em Leipzig, Roque Gameiro foi autor de uma vasta obra sensível no domínio da expressão colorida. Do paisagismo às marinhas, da evocação histórica à pintura das gentes e costumes, passando pelo retrato, teve na ilustração de várias publicações literárias um dos seus principais campos de intervenção (Abreu, 2005).

¹⁴⁰ Personalidade de extensa cultura erudita, combinando o interesse pela literatura e o teatro com o gosto das artes plásticas, Manuel de Macedo evidenciou-se, sobretudo, como aquarelista e ilustrador de formação romântica. Colaborador de várias edições de luxo e dos mais importantes periódicos do seu tempo, a parceiro que manteve com Roque Gameiro foi, por isso, natural e inevitável (Meira, 1947).

ao drama, uma das crianças apoia a cabeça sonolenta sobre o joelho da mãe, a espada de brincar à cinta, introduzindo, deste modo, um apontamento naturalista na cena.

Se aqui a beleza e a inocência da Castro desarmam o soberano – não a ponto de prevalecer sobre a razão de Estado –, no caso das gravuras alemãs da segunda metade de Oitocentos a resposta régia é bem diferente. Não há ferocidade ou crueza, mas antes um desprezo e sobranceiro desinteresse, quando não desconfiança, que levam o Bravo a evitar o contacto com a dama, afastando a cara, ou mesmo voltando-lhe as costas, enquanto a mão, erguida, exprime a recusa categórica. Uma destas imagens antecipa o modelo da mãe-pedinte, que, de hábito negro e beatilha de véu branco, como se fora noviça, vai ao encontro do rei para implorar misericórdia (Fig. 180). O braço esticado para baixo com a mão aberta, a aura de virtude e a dignidade da mulher, a criança fitando amedrontada o avô, a firmeza da decisão deste, a presença insinuante dos esbirros, são aspectos que acentuam o colorido do episódio, a que o cenário, exterior, confere algum exotismo.

A outra versão situa a entrevista num interior, de resto vulgar, a não ser pelo escudo português, apenas esboçado, que lhe dá sabor local, em ecléctica convivência com o rendilhado, tipicamente mourisco, de um dos arcos enquadrando a paisagem (Fig. 181). Para além da “mísera e mesquinha”, temos, pela primeira vez, outra figura feminina em cena. De mãos postas e olhar dirigido ao alto, ela surge em contraponto ao monarca, prolongando, com o gesto, a súplica de Inês – será a ama resgatada à tradição gráfica setecentista, ou a preterida Constança, que o romance de Brilhac e a tragédia de La Motte haviam convertido em aliada da favorita de Pedro, objecto de renovado interesse dos escritores românticos? Nova é, ainda, a postura das crianças, unindo as mãos em rogo inútil, jogadas entre a investida da mãe e o repúdio do avô. Ao contrário da maioria das gravuras em discussão, esta não ilustra qualquer tradução d’*Os Lusíadas*, tragédia ou romance inesianos, nem tão pouco um compêndio de história, mas antes uma publicação de género biográfico dedicada a mulheres “memoráveis” (*denkwürdiger*). A Castro figurara já em obra semelhante, *Retratos, e elogios dos varões, e donas*, de inícios do século XIX, a que aludimos no segundo capítulo, e voltaria a aparecer, nos anos de 1860, em *Mugeres célebres de España y Portugal*.

Das Buch denkwürdiger Frauen (1863) narra também a vida de outra mulher apaixonada por um príncipe, que se apresenta com os filhos diante do avô para implorar o seu perdão. Falamos de Philippine Welser, esposa morganática do arquiduque Fernando II da Áustria, cujo pai, sucessor do imperador Carlos V, reconheceria o casamento, na

condição de este se manter secreto e de os filhos dele nascidos não poderem herdar a casa dos Habsburgos. Manifestando, desta forma, a sua desaprovação, procurou, no entanto, reconciliar-se com a nora e tomar as crianças sob a sua protecção¹⁴¹. Atitude espelhada na iconografia da audiência que uma reedição de 1871 divulgava (Fig. 182): de joelhos frente ao *kaiser*, a dama estende-lhe a mão que ele toma na sua, amparando com a outra um dos meninos, ocupado na prece. Sem desmanchar a expressão séria, o avô parece reagir favoravelmente, a avaliar pela postura, aberta e receptiva, convidando a família a aproximar-se, perante o olhar da assistência, onde, se conta, decerto, o príncipe. Embora não possamos considerar a alemã como heroína paralela da Castro, já que a sua história nada tem de trágico, o momento da entrevista, conquanto produza resultados diferentes, é muito semelhante, sobretudo do ponto de vista compositivo.

Até que ponto estará essa similitude na origem do desprezo germânico como resposta à angústia de Inês? Ou antes, de que forma poderia o leitor distinguir uma iconografia da outra, se não pela reacção daquele que governa os destinos das duas mulheres? É certo que as roupagens e os ambientes ajudam na contextualização, mas, em última análise, só a atitude do soberano esclarece o desfecho da cena, identificando, por conseguinte, o enredo e a sua protagonista. Tanto mais que colocadas lado a lado, na mesma obra, a comparação seria inevitável, exigindo a consulta das legendas e do próprio texto. A estampa de 1871 copia uma pintura de Wilhelm Koller, mas outras interpretações deste tema, que só teve eco dentro do espaço germanófono, são ainda mais ambíguas. Veja-se, por exemplo, o quadro de Sándor Liezen-Mayer, ou a gravura a partir da tela de Alois Delug (Figs. 182-184): nada faria supor um final feliz para a dama que se lança com os filhos aos pés de um imperador hesitante e desconfiado, não ousando, por enquanto, acercar-se. Será Philippine, Inês, ou, ainda, Elizabeth Grey, que mencionámos anteriormente, a propósito do rogo dirigido ao monarca que viria a tornar-se seu marido? Não fosse a idade do interlocutor, na verdade, cinco anos mais novo que ela, bem poderia representar o encontro entre a viúva, mãe de duas crianças, e Eduardo IV (Fig. 185).

Ao contrário das outras iconografias, a súplica é uma novidade do Romantismo, celebrada primeiro na pintura, e logo depois na ilustração. Neste domínio, a morte e a coroação vinham sendo exploradas já desde inícios do século XVIII, embora o verdadeiro surto editorial, que levou à multiplicação dessas imagens, só ocorra na centúria seguinte.

¹⁴¹ Só mais tarde, já falecido o pai, obteria Fernando II dispensa papal para tornar público o casamento com Philippine e legitimar os filhos entretanto nascidos (Bůžek, 2009, pp. 109-110).

Mais do que a coroação, foi a morte o principal motivo glosado, crescendo em violência à medida que o gosto finissecular recuperava o excesso e a sensibilidade doentia, característicos do Pré-Romantismo europeu. Ao abordar este tema, não podemos passar ao lado de uma das gravuras que fizeram escola, não só pelo sentido do *decorum* como pela finura inegável, de resto extensível a todo o trabalho artístico da publicação que ilustra. Referimo-nos à célebre edição camonianiana do Morgado de Mateus. Cedendo ao sentimentalismo dramático, a obra de Desenne apresenta a dama apenas morta, instantes depois do brutal acontecimento, já que os conselheiros estão ainda em retirada (Fig. 186).

Um deles olha para trás na fuga, mostrando arrependimento perante o quadro de desgraça: a dama jaz por terra, enquanto o filho mais velho ergue os braços em desespero e o mais novo, a cujo peso sucumbira o corpo inerte da mãe, está caído no chão. Embora tal atitude seja típica do rei, a mesma tradição opta por fazer sair D. Afonso IV, que não assiste à execução. Incólume o “colo de garça”, não foi degolada a heroína mas trespassada pelas espadas inimigas, como preferira, aliás, o desenho setecentista. Os grandes interiores palacianos, de arquitectura classicizante, dão agora lugar à intimidade dos aposentos da Castro, de expressão gótica, onde se destaca o imponente berço coroadado por baldaquino e decorado no resguardo com as armas reais portuguesas. Reproduzida na edição comemorativa da epopeia publicada por Biel, a gravura conheceu ampla difusão dentro e além-fronteiras: recorde-se que os desenhos custeados por D. José Maria de Sousa Botelho foram exibidos no Salon de 1822, onde fizeram grande sucesso.

Desenne voltaria a trabalhar o tema numa ilustração ao episódio de Inês de Castro retirado d’*Os Lusíadas* e editado em versão bilingue como parte de uma miscelânea poética. Aqui, a recusa da violência é ainda mais evidente, dada a ausência dos assassinos, que o artista faz sair de cena para convocar o príncipe, oferecendo-nos a visão de uma família destrozada (Fig. 187): ela, estendida diante do trono, como se exalasse o último suspiro; ele, debruçado sobre a mulher, verdadeira imagem de pesar e desgosto; a criança, privada do colo da mãe e negligenciada pelo pai, sem perceber o que se está a passar. E, assim, fugia o francês à representação crua da morte, favorecendo uma interpretação lírica ao dirigir a atenção, não para o acontecimento em si, mas para o seu rescaldo. Outras variantes desta iconografia privilegiam, igualmente, uma postura mais passiva de Inês, prostrada, já sem vida, ou até adormecida, como sucedeu na pintura.

É o caso da estampa que introduz a nota biográfica sobre a Castro em *Mugeres célebres de España y Portugal* (Fig. 188). Do mesmo modo que em alguns desenhos de

Setecentos e pinturas da primeira metade de Oitocentos, a dama não espera a chegada do rei, ou dos seus conselheiros. Entregue a um sono profundo, Inês repousa com os filhos aninhados nos braços, inclinando a cabeça na direcção de uma quarta criança, deitada de bruços num leito mais pequeno. Invulgar, a representação dos quatro filhos não é, todavia, inédita: uma gravura alemã de 1840 colocara já todos os cinco diante de um rei pouco benévolo, revelando não apenas o conhecimento da crónica como também um certo desprezo pelas regras da composição clássica, simetria e harmonia. A inocência da mulher, ressaltada pela beleza, discreta e não sensual, como no quadro de Marquet, além da qualidade maternal e da luz intensa, contrasta com o negrume e vilania da figura que, de punhal coruscante na mão, desvela o reposteiro, prestes a arruinar o idílio doméstico.

Com o avançar do século, o sentimentalismo da súplica, ou da vida familiar sob ameaça, dava lugar à brutalidade da execução na gravura lusa, ilustrativa de reedições épicas, peças dramáticas e volumes históricos de grande tiragem, indo ao encontro do gosto popular pelo terrífico. Exemplo, ainda dessa transição, é uma imagem da Castro vencida, jogada morta nos seus aposentos (Fig. 189). Aplacado o furor cego, os algozes guardam as espadas ao caminhar na direcção da porta, olhando para trás de relance, sem qualquer sombra de remorso. Do outro lado, espreita, porventura, o rei, incapaz de salvar Inês ou de a ver sofrer. Encontramos aqui, de novo, o motivo do reposteiro entreaberto, que Vieira Portuense celebrara em pintura, e o berço como apontamento do quotidiano. Burilada por mão francesa, mas destinada a um público português, a estampa impressiona mais pela indiferença ao infortúnio da mulher do que pela força bruta, já mitigada; o único vestígio é o fio de sangue escorrendo, discreto, do corpo inerte.

O episódio torna-se mero pretexto para a representação gratuita da violência, secundarizando o conflito interior de Afonso IV e a angústia de Inês à actuação impiedosa dos “matadores”, personagens insensíveis à dor e à comiseração. Estas cenas seguem fórmulas relativamente genéricas: de joelhos apoiados no solo, a mulher tenta, em vão, proteger-se, erguendo os braços; os assassinos rodeiam-na, um de cada lado, puxando-lhe o cabelo e segurando-a pelo punho, enquanto se preparam para desferir os golpes, de armas em riste (Figs. 190-191). Roque Gameiro, por seu turno, introduz o terceiro verdugo e mostra a dama numa perspectiva quase frontal, tomada pelo pânico, antes de ceder aos ferozes ministros (Fig. 192). À semelhança de Manuel de Macedo, apura, ainda, o cenário, abrindo uma janela envidraçada, por onde entra a luz, na divisão decorada com

uma estante-genuflectório e um oratório de parede, aberto, como o podemos ver na estampa do ilustrador da *História de Portugal* da Empresa Litteraria de Lisboa.

Se, na grande edição d'*Os Lusíadas* de 1900, estes dois artistas não pouparam esforços para garantir o dramatismo da súplica, atrás detalhada, o mesmo se pode dizer acerca da morte, onde a comoção, a tal ponto exacerbada, acaba por aflorar o ridículo (Fig. 193). Até as crianças tomam parte nela, procurando impedir, com esforço inútil, o ataque de um dos agressores, ou fitando com horror dilacerante a implacável investida contra a mãe. Esta, pelo contrário, mostra-se surpreendentemente calma, o olhar erguido para cima, mas sem fixar as espadas de aço frio que sobre ela se precipitam, antes perscrutando o Alto, quem sabe se já resignada com a (in)justiça terrena. O desenho oitocentista mantinha, assim, a tradição que recusava a morte por degolação, preferindo a violência encarniçada dos conselheiros à impessoalidade do cumprimento formal da sentença pelo carrasco.

Só os *pliegos sueltos*, que tanto sucesso fizeram no país vizinho, atravessando igualmente a centúria seguinte no favor do público, resistiam a esta tradição: veja-se a tosca vinheta (Fig. 194), onde o Bravo se dirige a uma Inês lamuriosa, apontando com um gesto imperativo para o verdugo, de machado apoiado no cepo, que aqui se substitui à foice da execução pública de Eisen na tradução setecentista da epopeia. Ou, ainda, o frontispício da novela de Pierre-Simon Ballanche, cujo manuscrito, de 1811, permaneceu inédito até 1904, data em que foi descoberto e editado por Gaston Frainnet. Enquadrando-se no filão literário *hispano-mauresque*, introduz, pela primeira vez, a execução sobre cadafalso de uma Castro vítima da sua condição social e obstáculo a uma aliança vantajosa para o Reino: brandindo o machado, o algoz prepara-se para fazer rolar a cabeça da mulher que, curvada para a frente, nos mostra, enfim, o célebre *cou d'ivoire* (Fig. 195).

Como vimos na pintura, a coroação foi, de todos, o motivo que ofereceu maior liberdade criativa, o mais original nas diferentes interpretações a ele consagradas. A inverosímil cerimónia começa por ser intimista, ganhando maior solenidade e morbidez à medida que o excesso romântico corria sem freio. Pouco depois da primeira versão do quadro de Forbin, a gravura seguia já esquema semelhante, suprimindo o momento da exumação e resumindo a cena ao essencial: sentada numa cadeira, munida de ceptro e coroa, a Castro é reconhecida como rainha por dois ou três súbditos, que se ajoelham para lhe tomar a mão inerte, perante o convite de D. Pedro, de pé, junto da mulher (Fig. 196). Também aqui a cena decorre num espaço aberto ao exterior, invadido pela folhagem do

lado direito, porventura um claustro, em cuja parede o túmulo fora escavado? Retirada do livro *Beautés de l'histoire du Portugal*, esta imagem seria invertida e reproduzida a cores numa publicação editada em Lisboa (Fig. 197) e, já no final do século, reaproveitada, para efeitos publicitários, num rótulo de cigarros, quiçá da fábrica de um português saudosos da pátria distante, impresso numa oficina litográfica do Recife (Fig. 198).

Seria novamente um francês a retomar o tema, desta feita numa gravura avulsa, inspirada na derradeira cena da tragédia que Lucien Arnault estreava em 1823, *Pierre de Portugal* (Fig. 199). Apesar da sala apinhada, a coroação não tem ainda a imponentia que a pintura, pelo grande formato, lhe irá conferir: falta ao assento o aparato cerimonial adequado à ocasião, que a mesa de apoio converte em simples mobiliário de uso corrente. De qualquer modo, espelha bem a influência do teatro espanhol na divulgação de um motivo ausente na obra de La Motte. Ou mesmo na de Gomes Júnior: em Portugal, o impacto de uma adaptação de *Reynar después de morir* foi tal que a *Nova Castro* chegou ao palco e ao prelo, pelo menos a partir de 1826, com novo desfecho não previsto pelo autor, já que o público desejava ver o espectáculo macabro como epílogo à tragédia (Sousa, 2005, p. 63). É, no entanto, mais frequente descobrir a portada de uma dessas reedições glosando o momento da entrevista do que a morte ou a coroação, sendo que desta última localizámos apenas um: impresso em Paris em 1838, replica a já conhecida estampa francesa, que a tantos usos se prestou.

Voltando ao teatro de Arnault, para além da imagem da coroação, chegaram-nos ainda desenhos dos actores que encarnaram as personagens de Pedro e Inês (Figs. 200-201). Estes retratos cénicos virão a constituir um imenso manancial artístico inesgotável, não apenas gráfico como fotográfico, sobretudo a partir do século XX. De modo que a ligação às artes de palco continua a ser o mote de boa parte desta produção. No caso da gravura aberta pelo holandês Charles Rochussen (Fig. 202), o ponto de partida parece ter sido, na verdade, o bailado, mais do que a tragédia ou a ópera: na base da escadaria onde se senta uma rainha de mãos postas, como se acabasse de prestar juramento, estão várias mulheres cuja pose delicada e indumentária nos sugerem bailarinas. Seria um final alternativo ao *ballo tragico* de Antonio Cortesi? O coreógrafo encerrava o último acto com a vingança do Cruel sobre Driego, defensor dos interesses de Espanha, que conspira contra Inês para ver Donna Bianca casada com o herdeiro do trono português: o príncipe frustra a sua tentativa de fuga e assassina-o aos pés da defunta. Aqui, as bailarinas e os soldados, mais atrás, abrem uma clareira ao centro onde uma figura caída se apresta a ser transportada

por duas outras com a ajuda de um lençol ou mortalha; porventura o ministro sacrificado por D. Pedro, que se lança depois escada acima para presidir à cerimónia, como se o sacrifício fosse um mero prelúdio, ou acto de abertura.

A representação da Castro de mãos erguidas em oração, talvez ressuscitada por breves instantes, é tão inverosímil quanto a visão da mulher como esqueleto que Eusebio Planas y Franquesa nos oferece: ricamente ataviada, num trono sob dossel, o braço, todo osso, a descoberto, acentuando o horror do beija-mão que o soberano impõe à nobreza (Fig. 203). Curioso é, ainda, o facto de a torre tomar o lugar heráldico do escudo real português nesta ilustração da tradução espanhola do poema de Camões. Sem relação com o brasão de armas dos Castro, a sua presença poderia insinuar um paralelo com Santa Bárbara que, martirizada e condenada à morte por degolação, tem na torre um dos seus atributos. Tal implicaria o conhecimento da crónica, ou, pelo menos, do comentário de Faria e Sousa à epopeia, que o tradutor, Manuel Aranda y Sanjuan, parece ter lido, a julgar pela menção, em nota de rodapé, aos quatro filhos do casal. Participando desse delírio romântico finissecular, prova, mais uma vez, como a gravura excede a pintura na acentuação do tétrico e do macabro, capaz não apenas do eufemismo da pose adormecida como também da hipérbole da decomposição do corpo. Muito ao gosto da sensibilidade espanhola, febril e impetuosa, ainda que aqui sirva como pano de fundo ao lirismo luso.

Na verdade, entre nós, o motivo da coroação foi, maioritariamente, divulgado em séries de gravuras avulsas, de execução francesa, com grande circulação no mercado português. Em suporte editorial, só conheceu algum desenvolvimento já no final do século, em cenas cujo aparato e morbidez ficam, todavia, aquém do fervor europeu: se não fosse pelo incensório fumegante e pela repulsa de um ou outro súbdito, diríamos estar na presença de uma rainha ainda viva, tanto que parece abrir os olhos (Fig. 204). Em alternativa, a trasladação cumpria idêntica função plástica enquanto cerimónia de glorificação póstuma, essa sim historicamente documentada. Refira-se, a título de exemplo, o cortejo imaginado por António Ramalho, ultrapassando em pompa e circunstância aquele que Acácio Lino verte para a tela (Fig. 205). Autêntica romaria, aqui liderada pelo rei, repetindo o gesto autoritário de outras imagens, prolonga-se até onde a vista alcança. Recusando a figuração explícita da morte, a cena é, no entanto, plena de dramatismo, expresso no pesar das duas personagens femininas que buscam amparo mútuo, e reforçado pela luz das tochas incandescentes que cortam a escuridão da noite.

Para além desta, circunscrita à arte portuguesa, encontramos outras iconografias inéditas na gravura oitocentista. Integradas nas séries francesas, distinguem-se pelo sentimento melífluo, quase ingénuo, que tanto seduziu o imaginário popular romântico. Assinada por Charles-Abraham Chasselat, uma dessas colecções conta a história de Inês de Castro em seis episódios, onde a entrevista, a morte e a coroação surgem na sequência dos amores, do casamento e da despedida. Mostrando os apaixonados sentados num banco de jardim entre arcadas e arbustos, o enamoramento não constitui, propriamente, novidade; só o cenário se afasta da paisagem, nacionalizada, a que nos habituámos (Fig. 206). Mas o enlace e a despedida sim. Discreta, a cerimónia é celebrada por um bispo que abençoa os noivos, ajoelhados diante de um altar com as armas de Portugal, sob o olhar de duas testemunhas e um acólito (Fig. 207). A falta de rigor na representação do escudo, as falhas na ortografia das inscrições em português, ou mesmo a invenção de um exílio ditado pelo príncipe, confirmam a autoria estrangeira destas imagens.

Com efeito, a cena seguinte retoma a fórmula da mulher suplicante, não aos pés do sogro, mas do marido, resolvido a fazê-la partir para longe, sem os filhos, entregues à guarda do pai, velho, de bengala na mão, que assiste, perturbado, à despedida (Fig. 208). A série de estampas coloridas reveste-se, pois, de “estimável valor decorativo”, conforme assinala Xavier Coutinho (1948, II, p. 20): apesar das legendas informativas, o conteúdo submete-se, aqui, à forma, suficientemente acabada para ornamento das casas não só portuguesas como francesas¹⁴². Mais interessante é a colecção de Napoléon Thomas, também composta por seis gravuras, onde o artista dá largas à imaginação. A começar pela apresentação de Inês a D. Pedro e D. Constança, introduzida na corte pela mão de seu pai. Seguem-se os amores campestres; o casamento, não tão secreto; o encontro com o rei; a morte, iminente; e a coroação, subtil, perfumada com o odor das flores e do incenso. Merece particular destaque o momento do encontro, uma vez que Afonso IV interrompe o recreio pastoril da família para forçar a Castro a assinar uma declaração renunciando ao seu casamento com o infante (Fig. 209). Trabalho puramente fantasioso, policromado de origem, terá estado à venda em Paris e em Cádiz, sendo hoje difícil encontrar a colecção completa¹⁴³.

¹⁴² Apesar do “pontado de fraco merecimento”, as estampas foram publicitadas na *Gazeta de Lisboa* de 27 de Março de 1820, com o reclamo de que “tendo sido abertas pelos melhores gravadores daquela capital [Paris] são bem dignas de adornar uma sala” (Soares & Lima, 1948, II, p. 152).

¹⁴³ Coutinho, 1948, II, pp. 381-382. Sabemos que, em Paris, a publicação e a venda foram autorizadas, pelo menos, em 1835 (Beuchot & Pillet, 1845, pp. 34, 61) e 1852 (Pillet, 1855, pp. 884, 953).

O assunto inspirou, ainda, outras séries gráficas francesas, de que conhecemos apenas a breve notícia na *Bibliographie de la France*, dando conta de todas as publicações editadas naquele país. Assim, descobrimos que Edme Lordereau, *marchand d'estampes*, terá imprimido um conjunto de quatro imagens, onde só a primeira é diferente do esquema habitual. Na notícia bibliográfica podemos ler: “Inès se jetant entre le prince et son domestique qu’il veut tuer parce qu’il a versé sa voiture dans une carrière” (Beuchot & Pillet, 1842, p. 148). Embora sucinta, permite já imaginar a cena rocambolesca que bem poderia ter contribuído para a fama implacável do Cruel... E o que dizer da descrição “Inès de Castro calme la fureur de son père” (Beuchot & Pillet, 1820, p. 22)? Gravada por Jean-Pierre-Marie Jazet, a partir de François-Nicolas Martinet, é, porventura, a mais críptica das estampas inesianas, a julgar pelo título, que envolve, de novo, o pai da dama galega, num desdobramento nunca visto de personagens e peripécias.

O impacto destas séries terá sido tal que *O Mosaico* não resistiu a dar mais efeito à novela de Silva Leal (1840), ilustrando-a com sugestivas imagens. Este núcleo arranca de forma original, retratando “a dôr silenciosa d’un esposo desvelado, e a magoa profunda d’uma amiga d’alma, e a esperança e resignação d’uma moribunda christã” (p. 299). Constança despede-se da vida em sofrimento perante uma Inês inconsolável, que se debruça sobre o leito tomando-lhe a mão, e um infante dominado pela angústia (Fig. 210). Aqui, e na primeira metade do conjunto aliás, a dama apresenta-se como no célebre retrato de Cunha Taborda, inspirado no quadro seiscentista dos Condes de Redondo: de laços no cabelo, vestido de gorjeira branca pelos ombros e medalha com a Cruz do Templo, que só conseguimos vislumbrar na segunda gravura, onde, representada a três quartos, se apresta a receber a bênção nupcial (Fig. 211). Parece ser esta a solução encontrada para “nacionalizar” as imagens vindas de fora mas que tratam, afinal, um tema português.

A respeito das novas iconografias, referimo-nos, por último, ao suplício dos assassinos na *Historia de Portugal* de Manuel Pinheiro Chagas (Fig. 212). O desenho mostra-nos os homens do Cruel arrancando o coração de Álvaro Gonçalves pelas costas e preparando-se para retirar o de Pero Coelho pelo peito. Preso pelos braços, com o tronco a descoberto, este fixa estarecido o punhal que um dos carrascos brande com fúria. Sem forças, o outro esvai-se em sangue, enquanto o carniceiro procura cumprir as instruções do seu senhor, que, do alto da janela, olha a cena impassível. Roque Gameiro parece seguir, à letra, o relato de Fernão Lopes (1994, Cap. XXXI), não descurando o pormenor da mesa de refeição posta: “e tudo foy feito ante os Paços, onde elle pousava, de sorte que

comendo estava vendo executar quanto mandava fazer” (p. 149). Das escadas, a assistência aponta, com assombro, para o temeroso espectáculo.

Ao mesmo tempo, a imagem teatral divulgava o enredo de uma história constantemente renovada, não só por via dos retratos cénicos mas também de figurinos e maquetas. O sucesso da estreia da ópera de Persiani em Paris levou à reprodução dos telões do pintor-decorador Domenico Ferri, em gravuras avulsas ou ilustrações de periódicos¹⁴⁴ (Figs. 213-215). Que glosam, em maior ou menor grau, a utopia arquitectónica na sua relação com a paisagem, uma paisagem luxuriante, poética e sublime. Recuperando o capítulo anterior e o artigo de Denise Pereira (2012), percebemos como a cenografia naturalista traduziu em imagens o universo literário do fantástico, ao combinar o desejo de autenticidade, de experiência do quotidiano, com o sentido espectacular e féerico do castelo medievo. O palácio-castelo é, justamente, um dos grandes temas da cultura visual oitocentista, “qual anelo fabular entre a arquitectura revivalista, as ciências da arqueologia, o restauro dos monumentos e o espírito nacionalista” (p. 152). Passando da caixa cénica para a realidade construída, estes espaços correspondem a uma ideia empolada, emocional, do românico, do gótico e do árabe, numa amálgama de estilos e ornatos que não admite, nestes *décors*, lugar ao vazio: os torreões e merlões do *château* de Inês convivem, em ecléctica sinfonia, com as janelas encimadas por óculos e inseridas em gabletes; no terceiro acto, o devaneio mourisco é, harmoniosamente, pontuado pela cadeira gótica com baldaquino, do mesmo modo que os arcos em ferradura se equilibram com a floresta de pináculos do mausoléu.

Para além das maquetas, chegou-nos, ainda, um caderno de figurinos, como se o conjunto pudesse formar um *livret de mise-en-scène*, tipificando a representação operática. Mais do que os desenhos acabados, interessam-nos dois esboços com anotações sobre as cores e materiais dos modelos de vestuário das personagens principais (Figs. 216-217). Assumido como um dos destaques da ópera de Persiani, o papel de Inês havia sido criado para a mítica Malibran. É ela que vemos no *bozzeto* do Teatro S. Carlo de Nápoles, usando um outro modelo idealizado para a protagonista (Figs. 218-219). Não deixa de ser curioso que este caderno pareça fixar não só os adereços como a própria gestualidade dos actores, aspecto tornado mais evidente pelo confronto entre as duas

¹⁴⁴ O bolonhês fora nomeado responsável pela cenografia no Théâtre-Italien de Paris em 1829, mas só conhecemos o seu trabalho através de litografias e gravuras assinadas por outros artistas (Frigau, 2008-2009, pp. 115-116, 128-136).

imagens. Bastante diferente é o retrato cénico da bailarina Antonietta Pallerini na peça de Antonio Cortesi (Fig. 220): em pleno acto terceiro, quando esperamos uma Castro frágil e delicada, entregue ao choro e à súplica, deparamos com uma mulher corajosa que se agarra, resoluta, aos filhos.

Na Grã- Bretanha, a rainha Vitória, ainda princesa, deixara-se impressionar pelo bailado de Cortesi, levado à cena no King's Theatre em 1833. Retratando, também ela, num exercício de amadora entusiasta, a *prima ballerina* em trajes de palco, e o abraço da estampa veneziana, agora, sim, emotivo (Figs. 221-222). Anos depois, estreava em Londres a ópera de Persiani, inspirando novos desenhos, em jeito de *aide-mémoire*, à rainha apaixonada pelas artes – aguarela, gravura, mas também teatro, música e bailado (Warner, 1980, pp. 422-424). Como em Paris, Inês é interpretada por Fanny Tacchinardi, cujo figurino se afasta aqui dos modelos italianos (Fig. 223). Digno de nota é, igualmente, o *portentoso* Luigi Lablache no papel de Afonso IV (Fig. 224), cujo dueto com Giovanni Battista Rubini, que dá voz a Pedro, seria celebrado numa gravura francesa (Fig. 225). Já no início do século XX, voltamos a encontrar um retrato do “velho pai sesudo”, personagem de Victor Magnat na peça *Inès de Castro* de Alfred Poizat (Fig. 226).

Aberto a todas as possibilidades, o desenho foi, no que respeita ao tema inesiano, o *medium* artístico mais fecundo deste século eminentemente romântico. Ilustrando publicações ou circulando avulso, as imagens produzidas espelham os desenvolvimentos da literatura na demanda de originalidade. Em resultado, longe de encerrado num tempo e lugar históricos, o episódio foi lido e relido à luz da dita *couleur local*. O que explica não só a multiplicação de iconografias como a sua conformação a variantes nacionais. No geral, a sensibilidade portuguesa fugiu à crueldade da morte explícita, contentando-se ora com a falsa segurança de um sono ameaçado, ora com o sono já eterno da Castro lançada por terra. Do mesmo modo que evitou os contornos macabros da inverosímil coroação, à qual cedera, pontualmente, por se tratar mais de um sucesso popular que literário. Sob influência da epopeia camoniana e das artes de palco, canais de difusão privilegiados, a ilustração ganhou verdadeiro poder evocativo, relegando a narração para segundo plano: se o leitor não apreciasse a métrica ou a rima, se o espectador não se interessasse pela música ou pelo texto, assimilava a dramatização do enredo, a sua efabulação a partir da experiência visual. Mas, saturada esta cultura, que caminhos lhe prometia o novo século?

VI. A DIVERSIFICAÇÃO DOS MEDIA E AS ARTES DO ESPECTÁCULO NO SÉCULO XX

Se o século XIX corresponde a um período de verdadeira explosão do tema inesiano, que abordámos ao longo de três capítulos, a centúria seguinte dá continuidade a esse interesse pela história dos trágicos amores, numa diversificação cada vez maior dos domínios da criação artística. Suportado por novos *media*, como o cinema, a televisão e a banda-desenhada, fruto dos avanços da ciência e da tecnologia ao serviço da cultura de massas, mas também da instalação e da performance, praticadas pelas chamadas neovanguardas. Esta tendência acompanha a multiplicidade de correntes que se entrecruzam e sobrepõem num tempo em que a ruptura com o conceito de *mimesis*, ensaiada pelo Impressionismo, se afirma em pleno. Evidentemente, as ditas artes maiores não abandonam um assunto de que o Romantismo tirara o máximo partido, levando, por vezes, ao limite a contradição entre a preocupação historicista e a fantasia desenfreada.

Mas antes de prosseguirmos, voltemos atrás por breves instantes. Entre nós, a viragem do século é marcada por uma nova onda historicista, na sequência do nacionalismo romântico de Garrett que procurou ressuscitar uma literatura de fundo e forma nacionais. A campanha de “reaportuguesar Portugal”, que teve em Lopes Vieira um dos seus paladinos, encontrou em Pedro e Inês um dos tópicos que melhor retratam a alma lusa, animada pela saudade, simultaneamente desejo e lembrança de um povo de poetas. Este “inesismo”, como lhe chamou Olga Ferreira (1983), teve ampla expressão dramática: para além d’*A Morta* de Lopes Mendonça, destacamos *Pedro o Cruel* de Marcelino Mesquita e *Pedro o Cru* de António Patrício, peças que giram em torno da figura do rei-saudade. Esta última, publicada em 1918, é ilustrada por vinhetas referentes aos cenários de cada um dos actos: o paço de Coimbra, o claustro de Santa Clara, um vale entre Coimbra e Alcobaça, a igreja do Mosteiro de Alcobaça (Figs. 227-230).

Também a ópera e o bailado continuavam a alimentar a produção plástica inesiana. Pela mesma altura, estreavam no Coliseu dos Recreios os Ballets Russes de Sergei Diaghilev, acontecimento marcante na cena artística nacional, em larga medida condicionada ao que vinha de fora. O encontro com o famoso coreógrafo russo, de quem fora cicerone durante a estadia em Lisboa entre Dezembro de 1917 e Março de 1918, e os espectáculos por ele apresentados estimularam a criatividade de José Sobral de Almada

Negreiros para a dança e para a música. Da sua colaboração com o compositor Ruy Coelho e o arquitecto José Pacheko, havia surgido, em 1916, o projecto balético *Lenda d'Igne*, que não chegou, todavia, a concretizar-se¹⁴⁵. Mas nem por isso deixou de interessar Diaghilev, que levou consigo “o argumento, a planificação e os desenhos dos cenários e figurinos assinados por Almada” (Sasportes, 1970, p. 272). Recentemente, Maria João Castro (2014, p. 69) rejeitou tal hipótese, apelidando-a de lenda, bem como a ideia defendida por Vítor Pavão dos Santos (1993) de que alguns colaboradores do mesmo Diaghilev, incluindo o próprio Massine, teriam dado “conselhos a Almada sobre as suas coreografias” (p. 24).

Verdadeiro artista *performer*, o poeta futurista, como se auto-intitula no manifesto *Os bailados russos em Lisboa* (1917)¹⁴⁶, acumulava, ao mesmo tempo, os papéis de coreógrafo, dançarino, cenógrafo e figurinista. Indiciando, assim, a “vontade subjacente de conjugar artes plásticas e artes de palco, de extravasar para todas as áreas de expressão artística uma concepção de arte activa e tão transformadora do real e construtora da modernidade quanto fruto, ela própria da modernidade” (Santos, 2017, p. 179). Datado de 1918 e provavelmente pensado para o espectáculo *Lenda d'Igne*, o figurino de segundo assassino, que se conserva nas colecções da Gulbenkian, é um documento bem revelador do impacto da estética revolucionária dos Ballets Russes na produção pictórica de Almada (Fig. 231). Mostra-nos uma figura misteriosa, furtiva, de máscara no rosto e traje geometrizado, arlequinesco, cuja relação de cores não será porventura alheia às pesquisas de Sonia e Robert Delaunay em torno dos contrastes simultâneos nos círculos órficos¹⁴⁷. Ou à ilustração de Picasso para o programa parisiense dos Ballets Russes de 1917 (Fig. 232). Também aqui vemos o padrão de losangos contrastantes e idêntico esquema cromático, com a diferença de que o Cubismo decompõe a forma em planos sucessivos e sobrepostos, fragmentando-a, como se a olhássemos sob diferentes ângulos.

¹⁴⁵ Tanto quanto sabemos terá havido uma leitura no Palácio de Anadia, no Inverno desse ano, anunciando-se a sua execução para a temporada seguinte (Negreiros, Coelho & Pacheko, 1917, p. 2). O programa da II Symphonia Camoneana, de Abril de 1917, incluía a estreia de uma *Lenda de Inês*, não em “prólogo e três actos”, mas em seis andamentos. Aceitando que se trata da mesma peça, Edward Luiz Ayres d'Abreu (2014) supõe que Ruy Coelho “se tenha antecipado à finalização de todo o trabalho extra-musical e admitido o projecto em contexto puramente sinfónico” (p. 119).

¹⁴⁶ Apesar de co-assinado por Coelho e Pacheko, foi Almada o autor exclusivo do manifesto, apenas ao primeiro e único número da revista *Portugal Futurista* (Serra, 2012, pp. 75-77).

¹⁴⁷ Na sua passagem por Portugal, o círculo de amigos do casal Delaunay alargara-se a José Pacheko e ao jovem Almada Negreiros, conforme esclareceu Paulo Ferreira (1972), ao publicar a correspondência entre eles trocada. Nela descobre Mariana Pinto dos Santos (2017, p. 179) a notícia de um projecto de “poèmes en couleurs” e “ballets simultanistes” entre Sonia, que trabalhou também vestuário e figurinos, e Almada, relacionando as propostas deste com o experimentalismo dos Delaunay.

Mas a ligação do plurifacetado Almada a Inês de Castro não se ficou por um projecto de bailado frustrado. Voltaria a colaborar com Ruy Coelho, desta feita numa ópera, que, estreada em 1927, foi de novo cantada em 1943, por ocasião da comemoração dos 150 anos do Teatro de S. Carlos. O artista seria responsável pelas decorações deste segundo espectáculo, do qual pudemos localizar três maquetes e um figurino. A primeira introduz-nos no dormitório do Convento de Santa Clara, amplo interior abobadado – quiçá habitado pela noviça que Almada também desenhou – com leitos de pavilhão, missal e genuflectório na zona de dormir, banco estilo Savonarola, tapete e baú na zona de estar, separadas uma e outra por cortinas (Figs. 233-234). A maquete seguinte refere-se ao mesmo acto, o segundo, revelando o dia claro sobre a casa com alpendre rústico em pleno ambiente montanhoso (Fig. 235). E o último esboço mostra-nos o enquadramento da derradeira cena: reconhecemos a nave da igreja alcobacense, iluminada pela luz poente e o reflexo colorido de um vitral, que anima a parede nua, onde se destaca o catafalco do féretro de Inês, oculto por dossel e rematado por coroa (Fig. 236).

Ruy Coelho, por seu lado, voltaria a compor para um bailado inesiano, este sim levado à cena, em 1940, pela companhia Verde Gaio¹⁴⁸ no âmbito da programação cultural ligada à Exposição do Mundo Português. O espectáculo contou com argumento de Adolfo Simões Müller, coreografia de Francis Graça e cenografia de José Barbosa. A este último se deve a atmosfera, descrita por Vítor Pavão dos Santos (1999), que tanto contribuiu para o êxito do bailado: “cenários muito depurados, com cortinas drapeadas e ogivas, e, no final, com uma recriação teatral dos túmulos de Alcobaça, com os seus trajes medievais cheios de invenção, afirmando o seu domínio absoluto na combinação das cores” (p. 44). Com efeito, ao olhar para maquetes e fotografias percebemos essa depuração, com amplo recurso a cortinas que, caindo não a direito mas obliquamente, dinamizam o espaço cénico (Figs. 237-238). Um espaço cénico móvel, como se quer no ballet, escrevia Fernando de Azevedo (1982, p. 25), onde a pintura participa da ideia coreográfica, como a luz, os corpos e os objectos, ocupando sucessivas posições. Se a música suporta e conduz a dança, o cenário é o espaço que concretiza visualmente o espectáculo. Antes de serem corpos desenhando movimentos e trajectórias, os bailarinos

¹⁴⁸ Nascida do entusiasmo de António Ferro pelos Ballet Russes, a primeira companhia de dança nacional foi criada como instrumento de propaganda das tradições portuguesas, inspirando-se no popular e no folclore, nas lendas e nos costumes. Aspiração reflectida no próprio nome, que, sugerindo “movimento, melodia, cor, é um elemento da natureza e da *paisagem portuguesa*” (Nunes, 2014, p. 10). Não que o nome devesse limitar a acção do grupo a “uma simples e já banal estilização . . . de bailados regionais”, como recusava Ferro (1950, p. 18); prova disso é o facto de incluir também temas históricos no seu repertório.

são apenas pontos, linhas, volumes ou manchas em harmoniosa evolução, elementos de uma mesma conjuntura plástica, percebidos pelo espectador como uma totalidade dentro da caixa cénica.

Inês de Castro ilustra justamente esta concepção de bailado. Tanto assim é que foi apreciada pela crítica como “linda página colorida em que Francis procurou, sobretudo, construir alguns quadros plásticos que são, realmente, duma grande beleza pictural” (Lopes, 1940). Beleza essa sustentada, ainda, nos figurinos, também eles reconstituição historicista de linhas simples, sem grande ornamento, onde o predomínio monocromático ajuda a acompanhar o bailarino em palco, transformado em pura mancha de cor (Figs. 239-240). No discurso da primeira apresentação do Verde Gaio, insistia António Ferro (1950) na multidisciplinaridade do bailado, “a menos egoísta de todas as artes”:

Na ópera ou no drama podem ser deficientes, falhados, os cenários ou os figurinos, mas compensados pela voz dos cantores ou pelo jogo dos actores. No bailado, arte de conjugação, a menor falta de harmonia – cor falsa ou simplesmente indiscreta, tecido duvidoso – torna-se irritante, insuportável e não nos deixa saborear, na sua plenitude, o casamento do baile e da música. (Ferro, 1950, pp. 15-16).

Para além de todos os méritos a que aludimos¹⁴⁹, não evoca, antes concretiza este bailado, com notável rigor, o moimento de Inês, junto do qual Pedro tomba ao cair do pano (Fig. 241). Mas o próprio mosteiro já servira de cenário a uma representação da *Castro* de Ferreira, em 1935, musicada pelo mesmo Ruy Coelho. Integrada nos Serões de Alcobaça organizados por Lopes Vieira, a peça foi encenada pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro em pleno adro, contando com cerca de quatrocentos figurantes e entre cinco a seis mil espectadores (Fig. 242)¹⁵⁰. A imponente fachada, o repicar dos sinos, os efeitos de luz, o prólogo em verso, tudo concorreu para recriar o ambiente da tragédia “dos nossos amorosos”, numa feliz combinação de elementos visuais. Como epílogo, improvisou-se um longo cortejo fúnebre, com círios e archotes até à entrada do templo, “enquanto os sinos dobravam a finados e os violinos gemiam os ultimos acordes musicais da oratoria” (“A representação da tragedia”, 1935). Interpretando o papel de Inês, Amélia

¹⁴⁹ Recriado em 1947, sob direcção de Guglielmo Morresi, foi também o bailado escolhido para o espectáculo de gala em honra de Isabel II, de visita a Portugal em 1957 (Moreau, 1999, pp. 321, 339-340).

¹⁵⁰ Consciente “da necessidade de democratizar o acesso às manifestações artísticas nacionais como reflexão sobre a própria identidade nacional” (Nobre, 2011, p.173), Lopes Vieira tivera a preocupação de tornar os preços dos bilhetes acessíveis, convertendo o teatro clássico de Ferreira num grande espectáculo popular.

Rey Colaço recebeu a grande ovação da noite (Fig. 243), num espectáculo ao ar livre que voltaria a repetir-se em 1941, já com nova protagonista, Mariana Rey Monteiro.

Afonso Lopes Vieira não foi esquecido nos agradecimentos, ele que discutira variadas questões cénicas, desde a localização do palco à iluminação, com Amélia, actriz e encenadora (Santos, 1989, pp. 51-53). Não é por acaso que o artigo saído no *Diário de Lisboa* se referia à procissão fúnebre como “visão cinematográfica”; afinal, recuperando a romaria do inesquecível serão inaugural de 1913, também o esteta poderia ter imaginado este epílogo à tragédia, do mesmo modo que se empenhou na grande obra do cinema ibérico, *Inês de Castro* de José Leitão de Barros, enquanto revisor dos diálogos. Parece que Lopes Vieira foi um “colaborador muito decisivo na estrutura cinematográfica do filme”, como evidencia Manuel Félix Ribeiro (1983, p. 511), sendo hoje certa a sua influência no argumento, adaptado do romance *A Paixão de Pedro o Cru*¹⁵¹. A intriga inicia-se *in ultima res*, com um grande plano dos sepulcros alcobacenses, ao som da *voz off* do narrador-cronista, e, sintomaticamente, a película é dedicada à memória de Vieira da Natividade, “o primeiro que leu nos túmulos . . . a tragédia de amor e o adeus imortal”, sublinha Paulo Cardoso Pereira (2009, p. 70).

Por meio do cinema, o realizador ressuscitava alguns dos mitos nacionais, transformando-os em heróis ou mártires, como se viu em *Bocage*, *Inês de Castro*, e, logo a seguir, *Camões*. Inusual investimento do Estado Novo em cinema de ficção, este último apenas serviu, de acordo com Afonso Manuel Freitas Cortez Pinto (2015), para “precipitar uma anacrónica presença de Portugal em Cannes, em 1946” (p. V). Paralelamente, o pendor historicista de Leitão de Barros manifestava-se numa série de reconstituições em espaço público, incluindo saraus, mercados e marchas populares. Foi ele que redesenhou, aliás, as festas da cidade de Lisboa, para as quais conceberia em 1935 um cortejo histórico, ensaiado no ano anterior, acompanhado agora de um torneio medieval. Poder-se-á supor, se não uma participação directa, pelo menos uma aproximação destas evocações ao Serão de Arte de Lopes Vieira.

¹⁵¹ Inspirado no “gran poema escultórico”, a obra literária “representa o ponto culminante do itinerário inesiano de Lopes Vieira, tanto do ponto de vista da adesão afectiva, como do esclarecimento erudito das questões a ele associadas” (Pereira, 2009, p. 42). Manifestando o desejo de empreender tal projecto desde 1916, o escritor publicaria, em 1943, uma segunda edição, que considerou o texto definitivo. No entender de José María Folgar de la Calle (1998), o romance constitui “el embrión del guión cinematográfico de la película, en especial de la versión portuguesa” (p. 220). O mesmo autor inclui o filme na “campania de recuperación del valor de los túmulos de Inés y de Pedro en la iconografía funeraria portuguesa, que venía haciendo desde hacía tres décadas Manuel Vieira Natividade” (2006, p. 549).

Exibido pela primeira vez no S. Luiz em 1945¹⁵², *Inês de Castro*, ou “o filme dos seis milhões de autores” – título do texto introdutório do programa da estreia – resultou de uma co-produção luso-espanhola, envolvendo meios que lhe permitiram alcançar projecção internacional. A maior parte das cenas exteriores foi rodada em Portugal, encarregando-se os estúdios Roptence em Madrid, sob direcção do russo Pierre Schild, da reconstituição, cuidada, dos interiores. O impacto visual, inédito até então no cinema português, não passou despercebido à crítica, unânime nos elogios à espectacularidade fílmica. “Com o seu agudíssimo sentido estético Leitão de Barros brinda-nos ao longo de toda a fita com imagens transbordantes de expressão plástica que impõem, sem dúvida alguma, – um grande espectáculo – um dos seus maiores espectáculos”, escrevia Domingos Mascarenhas (in Ribeiro, 1983, p. 514). E Roberto Nobre comentava, na *Seara Nova*, aquilo a que o próprio realizador classifica de estilo “ópera”:

“De-facto L. de B. tem uma tendência, que cultiva com entusiasmo, para o espectacular. Um filme, histórico ou não, para ele não é uma expressão de arte . . . É apenas uma ressurreição «espectacular» da história, uma variante em celulóide, sempre vistosa e decorativa, dum cortejo histórico, que tenha personagens centrais, ou duma peça de teatro de aparatosa montagem. . . É uma exibição constante de cenários, de figurinos, que substitue agora, em caro, o que dantes nos dava em lindos quadros de paisagem”. (Nobre, 1945, p. 275)

Com efeito, esta tendência que privilegia o decorativo em detrimento da linguagem cinematográfica e do *storytelling* encontra-se, de alguma forma, espelhada nos cartazes promocionais, evocando, mais do que cinema, teatro histórico (Figs. 244-246). Não deixa de ser curioso que, embora dando o nome ao filme, *Inês* pareça relegada para segundo plano nestas imagens. Tanto assim é que, como mostra o cartaz italiano, a fita foi distribuída naquele país sob o título *Don Pedro il Crudele*, ele sim verdadeiro centro de interesse da película, à semelhança do que acontece, aliás, no texto literário de base¹⁵³. Filme de personagem, masculina e não feminina, recusa grandes simpatias por *Inês*, já que, contaminado pelo enviesamento ideológico de Lopes Vieira (1943), gravita em torno da dor de Rei, dor heróica – “maior dor do que a dor dos namorados!” (p. 188).

Esta perspectiva revisionista desvela a natureza torturada de um monarca que procura redimir o desvairo juvenil, ciente, afinal, da superior missão patriótica de

¹⁵² A antestreia tivera lugar no Cinema Coliseum em Madrid no final de 1944 (Ribeiro, 1983, p. 516).

¹⁵³ Bruce Williams (2002) notava isso mesmo ao discutir a ênfase masculina, patriarcal, do filme, em contraste com a tradição teatral portuguesa e espanhola, que deu voz à subjectividade feminina: “the female figures in *Inês de Castro* occupy surprisingly little screen time for a film bearing the name of a female protagonist. Dom Pedro undisputedly functions as the film’s center of attention, and a good deal of emphasis is placed on his desire for revenge following the death of *Inês*”.

governante. Por esse motivo, dá fundamento político à coroação de Inês, o de garantir a sucessão no caso da morte de D. Fernando, mas omite, nas exéquias fúnebres, a visão beatífica dos algozes que representa o paroxismo da remissão do Justiceiro. Não surpreende que Leitão de Barros tenha escolhido a entronização e o beija-mão como momentos de culminância trágica, antecedendo o desfecho do filme, que não se alonga mais de dois minutos numa trasladação acompanhada pelo regresso da *voz off*. Expressão, por excelência, da arte do século XX, o cinema introduzia, assim, a inverosímil cerimónia na cultura visual portuguesa, com tal emoção e monumentalidade que excedem, em muito, o impacto dos esboços e gravuras oitocentistas. Sacrificando a verdade à efabulação, clara cedência ao gosto espanhol, o realizador compõe um quadro muito próximo da pintura de Cubells, autêntico *tableau vivant*: o cadáver velado estirado sobre o assento, o fumo do incensório atravessando o ar, o rei febril que toma o seu lugar ao lado da morta (Figs. 247-248).

Não seria esta a primeira transposição cinematográfica do tema inesiano: logo em 1901, pouco depois da invenção do novo *medium*, António Leal, português emigrado no Brasil, realizava um filme mudo de que apenas conhecemos a ficha técnica. Também do Brasil nos chegava em 1909 outra película, segunda curta-metragem, esta de Eduardo Leite. Até que, no ano seguinte, estreava a primeira reconstituição histórica do cinema português, dirigida por Carlos Santos, *Rainha depois de morta*. Perdida a obra fílmica, sabemos que foi protagonizada por Eduardo Brazão, um dos fundadores da companhia teatral Rosas & Brazão, no papel de Afonso IV, e pelo próprio realizador, que deu corpo à personagem do Cruel (Ferreira, 2012, pp. 55-56). Graças ao empenho do produtor Júlio Costa, proprietário da Empresa Cinematográfica Ideal, a lenda de Pedro e Inês surgia, pela primeira vez, na tela branca de uma sala de cinema em Portugal. Estreado em Maio de 1940 no Salão Central, conta Félix Ribeiro (1983) que ali esteve em exibição “com uma semana de enchentes, facto muito significativo quando, na época, era hábito os cinemas mudarem de programa duas e até três vezes por semana” (p. 50).

E, em 1924, surgia a produção francesa *La Fontaine des Amours* de Roger Lion. Adaptação de um romance da escritora Gabrielle Reval, conta a história de uma actriz que, de visita a Coimbra, ameaça a relação entre um estudante e a sua noiva, evocando a tragédia de Pedro e Inês (Ramos, 2012, p. 219). A sequência dos amores históricos foi publicitada como uma das melhores do filme, rodado em Portugal, de que se conserva uma fotografia de *plateau* (Fig. 249). Nesta imagem, vemos os actores Jean Murat e Gil

Clary em figurinos medievais num cenário de floresta, que recorda a ilustração ou pintura naturalista de inspiração histórica de Oitocentos.

Longe do repto modernista dos anos de 1910, a que Almada fora sensível, a primeira metade do novo século repisou, em larga medida, as fórmulas historicistas já consagradas, em variantes mais ou menos originais. Seria preciso esperar pelas vanguardas tardias, onde se incluem movimentos como o Neo-Realismo e a Arte Conceptual, para que o mito inesiano fosse trabalhado em suportes, motivos ou meios de expressão inéditos. Mais do que simples repetição das vanguardas históricas, dirigidas a um fim progressista e radical, as novas tendências afastam-se do processo estético dito convencional, evidenciando “não a vontade de revolucionar mas de assumir a possível pulverização da arte, ou seja, o fim da sua jornada unívoca e unidireccionada da «época dos manifestos»” (Nogueira, 2012, p. 78). É à luz dessa coexistência de vários pontos de vista, dessa narrativa que já não conhece um único fio condutor, que deveremos entender a amplitude da obra de José Maria Lima de Freitas.

“Ilustrador qualificado da Palavra Poética” (Pereira, 1998, p. 9), além de pintor, ensaísta e crítico, prestou-se, por duas vezes, a interpretar graficamente a epopeia de Camões. A primeira, em 1956, destinada a uma edição de luxo da Artis, capta, com notável realismo, a angústia da Castro perante a ferocidade dos assassinos que “arrancam das espadas de aço fino” (III, 130). O contraste entre os traços esbeltos e delicados da mulher e a fisionomia marcada, áspera, dos matadores é acentuado pelo pintor-psicólogo, que nos mostra a realidade vista por fora e por dentro (Fig. 250). Não será esta leitura, tão exacta e integral no entender de Hernâni Cidade (1972), algo dramática e grotesca, na verdade já expressionista?

Bem diferente é a proposta do artista para a ilustração do Canto III na edição d’*Os Lusíadas* de 1972. Levada ao absurdo poético, tangencial ao Surrealismo, alcança uma intensidade mágica que, apoiando-se em evocações simbolistas e decadentistas, lembra a Escola vienense dos realistas fantásticos, sobre a qual viria inclusive a escrever. Com efeito, por ocasião da mostra dedicada ao grupo de pintores austríacos na Fundação Calouste Gulbenkian, Lima de Freitas (1982) prefaciava o catálogo então publicado, revelando-se não só profundo conhecedor como admirador destes “modernos *maneiristas* . . . apostados em sondar as profundezas do inconsciente individual e colectivo” (p. 12). A imagem que ora vemos (Fig. 251), transfiguração paisagística um tanto ao gosto de Ernst Fuchs na sua *Dafne em Eva Mística* (Fig. 252), antecipa as paisagens visionárias do

pintor, ainda como fundo ou pretexto de um tema de natureza histórica e literária. Aqui, o cenário é a fonte cujas lágrimas são a água onde flutua Inês, trespassada no peito nu, a aflição da morte estampada no rosto de lábios entreabertos, aludindo a um outro mito fluvial, o da Ofélia shakespeariana. É também ela que figura como Natureza adormecida, a cabeça sobre a estrutura fontanária, como se fora parte de uma canalização mágica, que alimenta o tanque da sua própria tragédia. Juntamente com o choro das duas ninfas afrontadas, criaturas híbridas, Dafnes metamorfoseadas na folhagem, e de uma terceira, que se recorta, em contornos quase imperceptíveis, no canto superior direito.

Quadro de beleza misturada com horror, antropomorfismo e sensualidade, anuncia o misticismo lusitanista, filosófico e histórico, de um conjunto de pinturas a que o próprio daria o nome de “mitolusismos”. Série iniciada em 1984, e revelada três anos depois, nas exposições da Alliance Française em Lisboa e da Galeria Gilde em Guimarães, aborda “alguns mitos maiores que marcaram – marcam ainda profundamente – o imaginário lusitano” (Freitas, 1987, p. 125). Um dos quais é a “Nostalgia do Impossível”, associada aos amores de Pedro e Inês, e definida pelo pintor como “paixão que arremete contra a lei da morte e, sem se deixar paralisar pelo delírio do macabro, leva a saudade apunhalante do ser amado e do bem perdido até à loucura ressurreccional que a transforma em união mística e transcendente” (p. 126). Mote que estas “imagens obsessivas”, na expressão de Gilbert Durand (1987, p. 13), pioneiro da mitanálise e estudioso da obra de Lima de Freitas, glosam com fulgor monumental, numa iniciação ao mistério da identidade lusa.

A primeira dessas imagens retoma a célebre legenda como manifesto do supremo adeus, ao mesmo tempo profissão de fidelidade de amor e consoladora esperança da vida eterna inscrita no túmulo de D. Pedro (Fig. 253). Vencido pela tristeza, que lhe sulca o rosto envelhecido, anima-se o olhar do rei-saudade perante a visão de Inês, miragem de luz ameaçada pela corrupção do corpo. O negrume desvela a anatomia da figura de tez resplandecente e cabelo radioso, sem que a fealdade visceral afaste o monarca enfeitiçado. No par identifica Luísa Barahona Possollo (2013) a representação do sonho alquímico da “«união dos opostos» . . . a *conjunctio oppositorum*, rito nupcial a que se sucede a morte e a ressurreição” (p. 145). E diante um do outro se perfilam de novo os dois apaixonados, agora enquanto cadáveres, nessa nostalgia do impossível que se eleva, afinal, acima da história, mas não do tempo (Fig. 254). Lima de Freitas apresenta, assim, “a morte, o esqueleto, a decomposição como ponto de retorno a partir do qual é o Amor – o «Santo Amor» – que permanece e significa a vitória” (Durand, 1987, p. 86). Formalmente, tal

aproximação dos amantes, nariz com nariz, recorda o casal (*Liebespaar*) de Wolfgang Hutter, um dos representantes vienenses do Realismo Fantástico, cujo virtuosismo gráfico nos oferece uma versão onírica, quase arcimboldesca, do desejado encontro (Fig. 255).

Encontro esse que se repete no mais comovente dos quadros inesianos do pintor: arrebatado por uma visão do além, o rei precipita-se sobre uma Castro etérea, espectro que se libertou do cárcere de pedra e tomou o seu lugar de rainha (Fig. 256). Sentada num trono desmaterializado em partículas de ouro e luz, ela não vê o homem que a procura de olhar esperançoso, perscruta antes na lonjura do alto do seu pescoço de garça. O jogo de contrates atinge então o seu esplendor máximo: à passividade imperturbável de Inês contrapõe-se a paixão, o movimento de Pedro, aos tons frios do sobrenatural a mancha quente da miséria humana, à juventude que desafia o mundo dos vivos a velhice daqueles que sofrem e desesperam pelos mortos. Encontro que é, também, separação, remetendo para o imaginário de Orfeu e Eurídice, conforme sublinham Barahona Possollo (2013) e Teresa Lousa (2018, p. 348), marcada a separação pela linha oblíqua ao longo da qual a claridade se desvanece em penumbra e a incorruptibilidade divina em matéria putrefacta.

Mais do que delírio de um soberano saudoso, personifica a saudade de todo um povo, reincarna o espírito ecuménico português, esse projecto messiânico da busca de grandeza. O aspecto esotérico é, ainda, realçado pela alva flor, brotando vigorosa das ruínas de um sonho, símbolo do renascer – alegoria do Quinto Império? Entre o real e a fantasia, o passado e o futuro, oscila a obra do pintor, propondo aquilo a que Gilbert Durand chamou de “remitologização filosófica” (p. 81). Uma convocação cultural profunda que recupera as fontes ancestrais do ser português e revela o caminho, os passos da peregrinação rumo a um *eschaton* supra-humano. E onde entra a magnificência no meio de tudo isto? Para António Quadros (1998), “o luxo da cor, do desenho, do pormenor, dos conjuntos, não é senão o produto da necessidade de um discurso simbólico onde nada é aleatório e onde tudo pode ser lido até aos acentos e às vírgulas” (p. 137).

Aos “Mitolusismos” de Lima de Freitas serviram rótulos genéricos com que a crítica, no seu afã classificativo herdado do pensamento positivista, procurou arrumar esta fase da sua obra. O retorno à tradição figurativa renascentista ocidental e, em particular, à tradição imagética portuguesa, sugeriu a Fernando António Baptista Pereira (1998) a expressão “Tempo da Alma”, para designar uma pintura que “se apresenta como *anima mundi*, verdadeira aparição de novos mundos possíveis” (p. 12). É o mesmo autor que se insurge justamente contra o exercício empobrecedor de ancoragem do trabalho do artista

ao sabor das correntes e movimentos da segunda metade de Novecentos, muito embora o próprio não as recuse. Gilbert Durand será talvez a excepção. O antropólogo da imagem ocupar-se-ia da apologia dos “mitolusismos”, descodificando a produção de um pintor menos interessado na dita realidade visível do que nos arquétipos do inconsciente colectivo. Desses “Mitolusismos”, o inesiano merece especial destaque pela quantidade de pinturas, aguarelas e desenhos, em muito excedendo o que pudemos aqui apresentar. Transposto, ainda, para a obra literária do artista e esboçado em dois projectos de grande fôlego que não chegou a concretizar: uma série de filmes para a RTP sobre a *História Mítica de Portugal*, onde inclui o episódio da Castro, e o livro *Introdução ao Hermetismo na Arte Portuguesa*, com um original estudo sobre o tema de Marsias no sepulcro de D. Pedro, identificado com a figura de S. Bartolomeu (Possollo, 2013, p. 138).

Neste quadro pós-moderno de revalorização da tradição e revisitação de mitos, não poderíamos deixar de falar da obra inesiana de outros dois artistas, António Costa Pinheiro e José de Guimarães. O primeiro, membro fundador do Grupo KWY, desenvolveu boa parte do seu percurso entre Munique e Paris e foi na qualidade de expatriado que começou a pintar, em 1964, a série dos *Reis*. Depois de uma temporada em Portugal, de onde fugira para terras alemãs, regressava também à figuração, interrompida a fase abstracta das “pinturas negras”, com um projecto mitográfico que vinha amadurecendo desde o início dos anos 60. Galeria de retratos de reis, rainhas e infantes, nela subverte o pintor um conjunto de símbolos provenientes da estatuária, da heráldica e da iconografia das cartas de jogar, reconfigurados numa poética que mistura história, lenda e memória no mesmo plano de representação. Procurando desmistificar os estereótipos que o imaginário oficial estadonovista naturalizara, Costa Pinheiro propõe-nos um mergulho, muito pessoal, na espessura psicológica destas personagens históricas. Significativo exemplo daquilo que, na expressão de J.-A. França (1981), constitui um autêntico “tratamento heterodoxo da retratística” (p. 93), que é também um “modo de ajustar as contas com a memória do seu próprio país” (Almeida, 2005, p. 9).

Composta por 27 obras, entre óleos, estudos, águas-fortes e serigrafias, a série foi exposta pela primeira vez em Dezembro de 1966 numa galeria de Munique. Para além de Leonor Teles e Filipa de Lencastre, o original baralho inclui uma terceira carta de damarainha dedicada à Castro. Boneca articulada numa combinação de formas geométricas, onde o painel em treliça é parte integrante dessa anatomia imaginária, assim se apresenta a “mísera e mesquinha” (Fig. 257). O aspecto de boneco ou brinquedo, apropriação do

grafismo das cartas de jogar, resulta, aqui, num retrato sentimental, pela expressão triste de mulher-menina, olhos lacrimejantes, onde o símbolo das espadas se substitui à forma redonda da pupila. Na cabeça usa uma coroa e no corpo ostenta as marcas do martírio. Enquadram-na duas janelas: à direita, sobre fundo azul, o encontro impossível das mãos; e da vida que se adivinha prestes a consumir-se em tragédia, de alguma forma assinalada pela mancha vermelha à esquerda e as lágrimas correndo pelo rosto de depurado geometrismo. Uma das suas “*figures mortes*”, assim as caracteriza Costa Pinheiro, em entrevista concedida à imprensa alemã, explicando a ideia subjacente de “torná-las vivas, mas no sentido de reflectir sobre as figuras que estão por detrás” (in Ribeiro, 1989, p. 10).

Por sua vez, José de Guimarães vai ao encontro das figuras de Pedro e Inês por via do autor d’Os Lusíadas, como já acontecera a Lima de Freitas, executando dois guaches para a série *Variações Camonianas*, reproduzidas em estampas numa publicação da Imprensa Nacional-Casa da Moeda em 1981. A que se seguiriam, meia dúzia de anos volvidos, as versões das suas conhecidas esculturas em pasta de papel, desafiando as teorias da pureza do *medium* de Clement Greenberg, pela utilização de uma suporte tradicionalmente associado à bidimensionalidade da gravura, ou da pintura, como material de sugestão tridimensional. Um material que ele próprio fabrica, por exigência de uma autenticidade oficial. Gillo Dorfles (1991) refere-se a estas obras como “pseudo-esculturas”, ainda que sólidas e autónomas, por carecerem da espessura e do volume das esculturas propriamente ditas, resultado da união dos dois lados opostos, funcionando como “a ambígua presença de uma pintura em *double face*” (p. 10). São figuras que se animam e recortam no espaço, como silhuetas coloridas, de um cromatismo forte e saturado, idêntico aos dos guaches e das serigrafias, “morfemas” como também as designou o referido Dorfles (Figs. 258-259). Que são pretexto para verdadeiros “esquartelamentos lúdicos”, actuando como “metáforas em bruto do código simbólico e cheio de humor” (Moura, 1982, p. 6) na pintura do artista. “Mitolusismos” e “morfemas” que se confrontam, nestes anos de 1980, em dois modos de ver e entender este filão, aparentemente inesgotável, alimentando-se a si próprio, num processo de renovação e de reinvenção que do século XX transita para o tempo presente.

CONCLUSÃO

Proceder a um balanço conclusivo de tudo o que ficou dito, constitui exercício que terá de levar em conta, não só os aspectos anteriormente estudados, como ainda assinalar aqueles que apenas puderam ser a florados, ou nem sequer tratados, por exigência dos limites impostos a um trabalho académico desta natureza. O início do presente século estabelece, em boa medida, uma continuidade com as décadas finais da centúria anterior, caracterizado por numerosas realizações artísticas ligadas à herança do episódio de Pedro e Inês. Trata-se de um caudal abundante, extremamente diversificado, bastante desigual sob o ponto de vista do seu valor estético, mas que não deixa de oferecer aqui e além motivos de inegável interesse. Combinando-se com as infindáveis virtualidades narrativas dos trágicos amores, a sua dimensão mítica incide numa circunstância histórica, que é a da arte e da cultura contemporâneas, dominada pela imagem, tantas vezes contaminada, se não poluída, pelas dinâmicas dos consumos massificados.

Do lado da pintura, por exemplo, tem sido apreciável o número de artistas envolvidos nesta temática, o que acabou por se reflectir na visibilidade pública das suas exposições, repartidas por diversas galerias e instituições, entre as quais esses lugares de elevado simbolismo inesiano que são a Quinta das Lágrimas e o Mosteiro de Alcobaça. Entre eles, contam-se figuras como Teresa Trigalhos, Margarida Cepêda e Manuela Pinheiro, numa atitude mais sensível a um universo onírico, ou Nélia Caixinha, Miguel Telles da Gama e Maria de Fátima Silva, revisitando o imaginário da escultura dos túmulos alcobacenses, e ainda Pinho Diniz, Luís Pinto-Coelho e Emília Matos e Silva, nas suas incursões pela retratística. A que importa acrescentar o nome de Paula Rego, autora de uma coroação, desconcertante e satírica, executada em 2014 para a New Hall Art Collection de Cambridge. Fora de Portugal, a chilena Madalena Lobao-Tello surpreende-nos com uma versão actual do retrato seiscentista dos Condes do Redondo, difundida e multiplicada por um *merchandising* pleno de oportunidade.

A escultura pública representa, até certo ponto, o preenchimento de uma lacuna evidente. Os casos mais significativos são o do galego Armando Emilio Martínez Vázquez, que, para Montemor-o-Velho, concebe uma peça de acentuada verticalidade e despojamento, ou o conjunto escultórico dos assassinos da Castro, realizado por Rui Miragaia na antiga vila medieval do Jarmelo. Nesta rota de lugares inesianos, Moledo foi

também palco de um projecto artístico multiforme, compreendendo escultura de vulto, instalações e *land art*, confiado a um grupo de alunos da Faculdade de Belas Artes de Lisboa entre 2009 e 2014. Lugar especial é o que ocupa José Aurélio, pela importância da sua escultura e a particular ligação a Alcobaça. Dele temos a assinalar o enorme relicário com os cabelos de Inês, verdadeira escultura pública, de escala bem diferente do pertencente à colecção de Jorge Pereira de Sampaio.

No campo performativo, a ópera e o bailado mantêm vivo o fascínio pelo tema. Comprova-o o sucesso da peça operática do escocês James MacMillan, inspirada na tragédia de John Clifford, de imagens extremamente fortes, estreada em 1996 no Festival de Edimburgo e trazida a Portugal em 2001, de novo cantada em 2014 e 15. Interessaria, ainda, à companhia japonesa Takarazuka Musical, que se apresentou, em 2009, em Tóquio, numa produção inteiramente feminina, adaptada ao teatro tradicional nipónico. Da mesma maneira que a história de amor coreografada por Olga Roriz, neste último ano, introduzindo em palco um espelho de água onde o casal de bailarinos se move, em alusão à fonte e ao tanque da Quinta das Lágrimas. Para não mencionar as inúmeras manifestações de arte efémera, durante as comemorações dos 650 anos da morte de Inês de Castro, que incluíram cortejos e reconstituições históricas, feiras medievais e desfiles de moda, além de representações teatrais e mostras cinematográficas.

A propósito do cinema, foi preciso esperar mais de cinquenta anos para uma nova adaptação da história, com argumento de João Aguiar e realização de José Carlos de Oliveira. Estreado em 1997, o filme explora o conflito freudiano que opõe o príncipe ao rei, tendo como pano de fundo uma concepção estética de teor austero. Chegados ao Ano Inesiano, exibia a RTP a primeira série televisiva de treze episódios, a partir de um guião assinado por Francisco Moita Flores. Mais recentemente, em 2018, António Ferreira dirige a última película sobre os amantes, baseada no romance de Rosa Lobato de Faria *A Trança de Inês*, que inventa um novo e inusitado tópico iconográfico, a cesariana da heroína...

O desenvolvimento das artes gráficas e da ilustração, cobrindo uma área cada vez mais vasta, da revista infanto-juvenil e das colecções de cromos aos livros de divulgação, promoveu a criação de um repertório visual que alimentou o imaginário de gerações de crianças e adolescentes, sem excluir um certo público popular. A banda-desenhada de temática inesiana começa por ser um produto alheio ao meio português, na versão fantasiosa da revista americana *Gold Key*, de 1970, com o título *The skeleton who was*

queen. Pouco depois, seria um espanhol a compor as primeiras pranchas para a publicação *Mundo de Aventuras*. Até que, em 1994, foi dado à estampa o álbum de banda-desenhada de Eugénio Silva, *Inês de Castro... A que depois de morta foy rainha*, um dos maiores êxitos do género, que consagrou, de imediato, a obra como um dos principais marcos desta arte no nosso país.

Muito para além do concreto da sua realidade histórica, tragicamente vivida no Portugal medieval do século XIV, Inês de Castro adquiriu logo a seguir uma dimensão mítica que não mais cessou de aumentar e de se transformar. No plano das imagens e das formas artísticas, é nos túmulos dos dois amantes que as representações inauguram um mecanismo de produção de sentido, denso e complexo, que virá a ter continuidade até aos dias de hoje. Estimulado pela literatura, o teatro e as artes do espectáculo, promovido pela necessidade de ilustrações das publicações livreiras, desejado pela sensibilidade romântica e acolhido por diferentes atitudes estéticas, entre o Naturalismo e as vanguardas do Modernismo, o tema da rainha morta, vítima da brutal razão de Estado, acabou por se difundir em todo o espaço europeu, e mesmo fora dele, independentemente do que os artistas do seu país de origem foram capazes de criar. Converteu-se, assim, a par do que aconteceu na esfera literária, num mito visual universal, equiparado ao de Orfeu e Eurídice, ou Tristão e Isolda, mas a todos excedendo em beleza, grandiosidade e carga sentimental. Que talvez possamos captar e entender, em termos puramente simbólicos, na suavidade harmoniosa e elegante do lançamento das linhas abstractas da ponte pedonal, justamente baptizada de Pedro e Inês, concebida por Cecil Balmond e António Adão da Fonseca, nos alvares do presente século, sobre o Mondego, ligando Coimbra à mítica Quinta das Lágrimas de tão saudosas inesianas memórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes manuscritas

Biblioteca da Ajuda, *Fidelidade Portuguesa às vozes de Christo. Misterioza successão de seus Monarcas, desempenhada no Senhor Jozé Francisco Xavier Paula Antonio Domingos Agostinho Anastacio, Principe do Brazil, Futuro Imperador Maximo*, ms. 49-XI-17.

Fontes impressas

7.^a Exposição de quadros do «Grupo do Leão». (1888, 11 de Abril). *O Occidente: Revista illustrada de Portugal e do Extrangeiro*, 335, 83-84, 88. Recuperado de [http://hemerotecadigital.cm-](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1888/N335/N335_item1/index.html)

[lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1888/N335/N335_item1/index.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1888/N335/N335_item1/index.html)

A representação da tragedia “Castro” no adro do mosteiro de Alcobaça. (1935, 27 de Agosto). *Diário de Lisboa*, 4589, p. 4.

Academia de Belas-Artes de Lisboa (1862). *Academia das Bellas-Artes de Lisboa: Quinta Exposição. 1861. Descrição das Obras de Bellas-Artes*. Lisboa: Typographia de José Baptista Marando.

Adlerhold, C. G. (1703). *Die Macht des Portugiesischen Scepters Oder Umständliche Beschreibung des Königreichs Portugal*. Recuperado de <https://reader.digital-sammlungen.de/resolve/display/bsb11095448.html>

Amadis de Gaula: Los quatro libros de Amadis de Gaula nueuamente impressos & hystoriados en Seuilla. (1526). Recuperado de <http://purl.pt/921>

Almeida, J. V. F. de (1910). *Barbear, pentear: Jornal d’um vagabundo*. Porto: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C^a.

As nossas actrizes: A actriz Adelina Abranches. (1906, 20 de Agosto). *Illustração Portuguesa*, 26, 82-90. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1906/N26/N26_item1/P1.html

As nossas gravuras. (1880, 1 de Fevereiro). *O Occidente: Revista illustrada de Portugal e do Extrangeiro*, 51, 20-22. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N51/N51_item1/P1.html

As nossas gravuras. (1881, 11 de Agosto). *O Occidente: Revista illustrada de Portugal e do Extrangeiro*, 95, 178-179, 181. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1881/N95/N95_item1/P1.html

As nossas gravuras. (1890, 30 de Setembro). *Revista Illustrada*, 12, 140, 143.

Azevedo, G. de (1880, 15 de Maio). Exposição da Sociedade Promotora de Bellas-Artes em Portugal. *O Occidente: Revista illustrada de Portugal e do Extrangeiro*, 58, 73-74. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N58/N58_item1/P1.html

Ballanche, P.-S. (1904). *Inès de Castro* (G. Frainnet, Introd.). Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9624658b>

Beckford, W. (1835). *Recollections of an excursion to the monasteries of Alcobaça and Batalha by the author of Vathek*. Londres: Richard Bentley.

Bellier de La Chavignerie, É., & Auvray, L. (1882-1885). *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours: Architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes* (2 vols.). Paris: Librairie Renouard.

Beuchot, A.-J.-Q., & Pillet, P.-A.-J.-F. (Dirs.). (1820). *Bibliographie de la France, ou journal général de l'Imprimerie et de la Librairie*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6451361k>

Beuchot, A.-J.-Q., & Pillet, P.-A.-J.-F. (Dirs.). (1842). *Bibliographie de la France, ou journal général de l'Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6200722p>

Beuchot, A.-J.-Q., & Pillet, P.-A.-J.-F. (Dirs.). (1845). *Bibliographie de la France, ou journal général de l'Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6200948m>

Braga, T. (1880). *Bibliographia camoniana*. Lisboa: Imprensa de Christovão A. Rodrigues.

Bray, A. E. (1884). *The Talba: An historical romance*. Londres: Chapman & Hall.

Camões, L. de (1735). *La Lusiade du Camoens: Poeme heroique, sur la decouverte des Indes Orientales* (L.-A. du Perron de Castera, Trad., vol. 1). Paris: Huart, David, Briasson & Clousier. (obra originalmente publicada em 1572)

Camões, L. de (1776). *La Lusiade de Louis Camoëns: Poème héroïque en dix chants nouvellement traduit du portugais, avec des notes & la vie de l'auteur, enrichi de figures à chaque chant* (J. F. La Harpe & N.-G. V. Hermilly, Trads., vol. 1). Paris: Nyon Aîné. (obra originalmente publicada em 1572)

Camões, L. de (1809a). *The Lusiad; or, the discovery of India: An epic poem, translated from Camoens* (W. J. Mickle, Trad.). Londres: W. Suttaby, B. Crosby & Co., and Scatcherd & Letterman. (obra originalmente publicada em 1572)

Camões, L. de (1809b). *The Lusiad; or, the discovery of India: An epic poem. Translated from the Portuguese of Luis de Camoens. With an historical introduction and notes* (W. J. Mickle, Trad., vol. 2). Londres: Lackington, Allen & Co. (obra originalmente publicada em 1572)

Camões, L. de (1817). *Os Lusiadas, poema epico de Luis de Camões: Nova edição correcta, e dada á luz por Dom Joze Maria de Souza-Botelho, Morgado de Matteus, socio da Academia Real das Sciencias de Lisboa*. Paris: Firmin Didot. (obra originalmente publicada em 1572)

Camões, L. de (1862). *Ignez de Castro: Episodio extrahido do canto terceiro do poema epico Os Lusiadas de Luiz de Camões. Edição em portuguez, hespanhol, italiano, francez, inglez e allemão*. Lisboa: Imprensa Nacional. (obra originalmente publicada em 1572)

Camões, L. de (1874). *Los Lusiadas de Luis de Camoens, segun la última edicion correcta publicada por el Dr. Caetano Lopes de Moura* (M. Aranda y Sanjuán, Trad.). Barcelona: Empresa Editorial La Ilustracion. (obra originalmente publicada em 1572)

Camões, L. de (1878). *Os Lusíadas: Poema épico em dez cantos por Luiz de Camões. Acompanhado da versão francesa do mesmo poema por Fernando de Azevedo. Precedido de um prologo por M. Pinheiro Chagas*. Lisboa: Imprensa Nacional. (obra originalmente publicada em 1572)

Camões, L. de (1880). *The Lusiad of Camoens translated into English Spenserian verse* (R. F. Duff, Trad.). Lisboa: Matthew Lewtas. (obra originalmente publicada em 1572)

Catalogo das obras de arte executadas por artistas portuguezes enviadas á Exposição Internacional de Madrid em 1871 pela Comissão nomeada pelo Governo Portuguez, e expostas em Lisboa nos dias 6 a 13 de Setembro. (1871). Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes.

Camões, L. de (1890). *Os Lusíadas: Edição ilustrada com vinte heliogravuras em pagina separada por Alfred Bramtot* (A. A. da F. Pinto, Ed. lit.). Lisboa: Guillard Aillaud & Cia. (obra originalmente publicada em 1572)

Camões, L. de (1900). *Os Lusíadas: Grande edição ilustrada, revista e prefaciada pelo Dr. Sousa Viterbo.* Lisboa: Empresa da Historia de Portugal. (obra originalmente publicada em 1572)

Catalogue of the Sixty-second Exhibition of the Royal Academy. (1830, Junho). *The Monthly Review*, 58(14), 232-245.

Chagas, M. J. P. (1880, Junho). Influencia litteraria de Camões na Península Hispanica [Número especial]. *A Arte*, 2, 91-93. Recuperado de <http://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=RealGabObrasRaras&PagFis=23913>

Chagas, M. J. P. (1899). *Historia de Portugal, popular e illustrada* (3.^a ed., vol. 1). Lisboa: Empresa da Historia de Portugal (Livraria Moderna).

Corte-Real, A. M. B. (1831). *Bellezas de Coimbra: parte primeira.* Coimbra: Real Imprensa da Universidade.

Corvin, O. von, & Held, F. W. (1883). *Illustrierte Weltgeschichte für das Volk. Bd. 4: Geschichte des Mittelalters.* Leipzig: Otto Spamer.

Costa, Luís M. da (Ed.). (1882). *Catálogo de quadros originaes antigos e modernos ... que estão expostos à venda no Salão de Artes e Antiguidades de Luiz M. da Costa.* Lisboa: Typographia Minerva.

Curiosa xacara nueva, en que refiere la vida, y lastimosa muerte de Doña Inés de Castro, llamada la Garza de Portugal. (1679-1705). Recuperado de <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-S743-00003-C-00008-00002-00035/1>

D. Ignez de Castro. (1847). *O Jardim Litterario: Semanario de Instrucção e Recreio*, 3, 17-19. Recuperado de

<https://books.google.pt/books?id=ge0WAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>

Deslandes, V. (1881). *Documentos para a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Doña Ines de Castro cuello de Garza de Portugal. (1859). Recuperado de <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00022-V5-00014-A>

Duff, R. F. (1880). Appendix (A). In L. Camões, *The Lusiad of Camoens translated into English Spenserian verse* (R. F. Duff, Trad., pp. 417-450). Lisboa: Matthew Lewtas. (Obra originalmente publicada em português em 1572).

Dumas, A. (1884). *Mes mémoires* (vol. 9). Paris: Calmann-Lévy.

Duranty, L.-É.-E. (1876). *La nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*. Paris: E. Dentu.

Durdent, R.-J. (1816). *Beautés de l'histoire du Portugal; ou abrégé de l'histoire de ce pays, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, dans lequel on trouve la description des mœurs et usages de ses habitans, ses découvertes, son commerce, ses guerres, et les événemens les plus remarquables qui s'y sont passés à toutes les époques*. Paris: A. Eymery.

Düringsfeld, I. von (1863). *Das buch denkwürdiger frauen: In lebens- und zeitbildern*. Leipzig: Otto Spamer.

Düringsfeld, I. von (1871). *Das buch denkwürdiger frauen: In lebens- und zeitbildern*. Leipzig: Otto Spamer.

Espejo de enamorados. Guirnalda esmaltada de galanes y eloquêtes dzires de diuersos autores: enel q̃l se hallaran muchas obras: y romãces: y glosas: y cãciones: y villancicos: todo muy gracioso & muy aplazible. (1535?). Recuperado de <http://purl.pt/6934/4>

Exhibition of Pictures at the British Institution. (1831, Março). *Library of the Fine Arts, or Repertory of Painting, Sculpture, Architecture and Engraving*, 2(1), 155-168.

Exposición Nacional de Bellas Artes. (1867). *Catálogo de la Exposicion Nacional de Bellas Artes de 1866*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos. Recuperado de <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5320572469>

Feith, R. (1793). *Ines de Castro. Treurspel*. Amesterdão: Johannes Allart.

Fernández Flórez, I. [pseud.: Fernanflor] (1887, 8 de Junho). Exposición Nacional de Bellas Artes. *La Ilustración española y americana*, pp. 358-362. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001125280&search=&lang=es>

Ferreira, A. (1587). *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro, aqual foy representada na cidade de Coimbra. Agora nouamente acrescentada*. Lisboa: Manuel de Lira.

Ferreira, J. M. de A. (1859). Revista critica e literária de 1858. *Revista contemporanea de Portugal e Brazil*, 2, 59-66. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistaContemporanea/VoII_1859/N02/N02_item1/index.html

Ferreira, P. (1972). *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris: Presses Universitaires de France.

Figueiredo, A. C. B. de (1886). *Coimbra antiga e moderna*. Lisboa: Livraria Ferreira.

Figueiredo, A. de (1913). *D. Pedro e D. Inês: O grande desvayro! 1320-1367*. Lisboa: Livraria Ferreira.

Figueiredo, P. J. (1817). *Retratos, e elogios dos varões, e donas que illustraram a nação portugueza em virtudes, letras, armas, e artes, assim nacionaes, como estranhos, tanto antigos, como modernos, offerecidos aos generosos portuguezes*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira.

Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy. (1830, 8 de Maio). *The London Litterary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, pp. 306-307. Recuperado de <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101076425394>

Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy: Fifth notice. (1829, 6 de Junho). *The Literary Gazette; and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, pp. 378-379. Recuperado de <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433115473864>

Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy: Second survey. (1829, 30 de Junho). *The Lady's Magazine: Or, Mirror of the Belles-Lettres, Fine Arts, Music, Drama, Fashions, &c. A new series*, pp. 325-328. Recuperado de https://books.google.pt/books?id=s9oRAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Fine Arts' Exhibitions, &c. Royal Academy. (1830, Junho). *La Belle assemblée, or Bell's court and fashionable magazine*, 66(11), pp. 271-276. Recuperado de <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433081673562;view=1up;seq=1>

Florian, J.-P. C. de (1820). *Mélanges de poésie et de littérature*. Paris: A.-A. Renouard.

Fonte dos Amores (1860). *Arquivo Pittoresco: Semanário Ilustrado*, 37, 289-291. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1860/TomoIII/N037/N037_item1/index.html

García Cadena, P. (1871, 15 de Dezembro). La Exposicion de Bellas Artes. *La Ilustración de Madrid: Revista de política, ciencias, artes y literatura*, 47, 363-365. Recuperado de http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=6133&anyo=1871

Garibay y Zamalloa, E. (1571). *Los XL libros d'el compendio historial de las chronicas y vniuersal historia de todos los reynos de España compuestos por Esteuan de Garibây y Çamálloa, de nacion cantabro, vezino dela villa de Mõdragõ, dela provincia de Guipuzcoa* (4 vols.). Antuérpia: Christophe Plantin.

Gault de Saint-Germain, P.-M. (1819). *Choix des productions de l'art les plus remarquables exposées dans le Salon de 1819*. Paris: Imprimerie de Poulet.

Gautier, L. (Ed.). (1872). *La chanson de Roland: Texte critique accompagné d'une traduction nouvelle et précédé d'une introduction historique par Léon Gautier, professeur a l'École des Chartes, avec eaux-fortes par Chiffart et V. Foulquier et un fac-simile*. Tours: Alfred Mame et Fills. (Obra originalmente redigida em anglo-normando entre 1125 e 1150).

Gendron, P. (Ed.). (1759). *Obras de Luis de Camoens. Nova Edição* (vol. 1). Recuperado de <https://digital.lb-oldenburg.de/content/titleinfo/112027>

Genlis, S.-F. du C. (1817). *Les tableaux de M. le Comte de Forbin ou la mort de Pline l'Ancien, et Inès de Castro: Nouvelles historiques*. Paris: Imprimerie de P. Didot, L'Aîné.

Gil, V. (1586). *Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as Comedias. O terceyro as Tragicomedias. No quarto as Farsas. No quinto às obras meudas*. Lisboa: André Lobato.

Goddé, J. (1858). *Oeuvre de Paul Delaroche: Reproduit en photographie par Bingham, accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde, et du catalogue raisonné de l'oeuvre par Jules Goddé*. Paris: Goupil et C^{ie}.

Góis, D. de (1566). *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel composta per Damiam de Goes, diuidida em quatro partes* (4 vols.). Recuperado de <http://purl.pt/14704/3>

Gomes Júnior, J. B. (s.d.). *Nova Castro: Tragedia de João Baptista Gomes Junior. Nova edição, correcta de muitos erros e augmentada com o brilhante acto da coroação*. Porto: J. E. da Cruz Coutinho.

Grandjean, S. (Ed.). (1964). *Inventaire après décès de l'Impératrice Joséphine à Malmaison*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Greppi, G. (1789). *Dei Capriccj Teatrali* (vol. 3). Recuperado de http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100039311331.0x000001

Herculano, A. (Ed.). (1856). *Portugaliae monumenta historica: A saeculo octavo post Christum usque ad quintumdecimum. Iussu Academiae Scientiarum Olisiponensis edita* (vol. 1). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

História da Rainha D. Ignez de Castro. (1838, 6 de Julho). *O Recreativo: Jornal semanário*, 23, 177-179.

Hofer, J. C. F. (Ed.). (1858). *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources a consulter. Vol. 18: Florus-Fryxell*. Paris: Firmin-Didot Frères, Fils, et C^{ie}.

Hugo, A. (1863). *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Paris: Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven, et C^{ie}.

Jal, A. (1828). *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*. Paris: Ambroise Dupont et C^{ie}.

Juromenha, V. de (1860). *Obras de Luiz de Camões; precedidas de um ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida, augmentadas com algumas composições ineditas do poeta* (vol. 1). Lisboa: Imprensa Nacional

Kröner, A. (Ed.). (1890). *Die Gartenlaube: Illustriertes Familienblatt*, 3, 69-100.

La Motte, A. H. (1723). *Inès de Castro: Tragédie*. Paris: Grégoire Dupuis & François Flahault.

Landon, C.-P. (1812). *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Salon de 1812: Recueil de pièces choisies parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre le premier novembre 1812, et autres productions nouvelles, avec l'explication des sujets et un examen général du Salon* (vol. 2). Paris: Imprimerie de Chaignieu Ainé.

Landon, C.-P. (1819). *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Salon de 1819: Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre, le 25 Août 1819, et autres nouvelles productions de l'art, gravés au trait, avec l'explication des sujets, et quelques observations sur le mérite de leur exécution* (vol. 2). Paris: Imprimerie Royal.

Landon, C.-P. (1822). *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Salon de 1822: Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre le 24 avril 1822, et autres nouvelles productions de l'art, gravés au trait, avec l'explication des sujets, et quelques observations sur le mérite de leur exécution* (vol. 2.). Paris: Imprimerie Royal.

Landon, C.-P. (1827). *Annales de l'École Française des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait, d'après les principales productions exposées périodiquement au Salon du Louvre par les artistes vivans*. Paris: Imprimerie de Pillet Aîné.

Lang, A. (Ed.). (1895). *The Red True Story Book*. Londres: Longmans, Green & Co.

Le Quien de La Neufville, J. (1700). *Histoire générale de Portugal* (vol. 1). Paris: Imprimerie Royale.

Leal, J. da S. M. (1840). Scenas historicas. Historia portugueza: D. Ignez de Castro. *O Mosaico: Jornal d'Instrução e Recreio*, 81-86, 297-300, 305-306, 314-315, 321-323, 329-331, 337-340. Recuperado de <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hnz6y2>

Leão, D. N. (1590). *Genealogia verdadeira de los reyes de Portugal con sus elogios y summario desus vidas*. Lisboa: Antonio Alvares.

Leão, D. N. de (1600). *Primeira parte das chronicas dos reis de Portugal, reformadas pelo licenciado Duarte Nunez do Lião, desembargador da casa da Supplicação, per mandado del rei Dom Philippe o primeiro de Portugal, da gloriosa memoria*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.

Lichnowsky, F. M. V. A. (1845). *Portugal: Recordações do anno de 1842, pelo príncipe Lichnowsky* (2.^a ed.). Lisboa: Imprensa Nacional. (Obra originalmente publicada em alemão em 1843)

Lima, F. R. de (1879, Dezembro). João Christino da Silva. *A Arte*, 1, 179-183.

Lopes, F. (1994). *Crónica do Senhor Rei Dom Pedro, oitavo rei destes regnos* (D. Peres, Introd.). Porto: Livraria Civilização. (Obra originalmente redigida entre 1434 e 1440)

Lopes, N. (1940, 9 de Novembro). A estreia do «Verde-Gaio». *Diário de Lisboa*, 6455, p. 4.

Negreiros, J. de A., Coelho, R., & Pacheko, J. (1917). *Os bailados russos em Lisboa*. Lisboa: s.n.

Nobre, R. (1945, 21 de Abril). «Inês de Castro». *Seara Nova*, 923, 275-276. Recuperado de http://ric.silhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.037.034&pag=11

López de Sedano, J. J. (Ed.). (1772). *Parnaso español: Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* (vol. 6). Recuperado de <http://hdl.handle.net/2027/ucm.5323798508>

Machado, C. V. (1823). *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva.

Macedo, L. A. de A. (1826). *Factos memoraveis da historia de Portugal, ou resumo da historia deste paiz, desde a antiguidade até aos nossos dias*. Lisboa: Typ. Rollandiana.

Marcellus, M.-L.-J.-A.-C. de M. du T. (1843). *Portefeuille du Comte de Forbin, Directeur Général des Musées de France, contenant ses tableaux, dessins et esquisses les plus remarquables*. Paris: Augustin Challamel.

Mariana, J. de (1592). *Historiae de rebus Hispaniae*. Toledo: Pedro Rodríguez.

Marques, A. H. O. (Ed.). (1984). *Chancelaria de D. Pedro I (1357-1367)*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Masson, S. (1714). *Histoire critique de la République des lettres, tant ancienne que moderne* (vol. 6). Amesterdão: Jacques Desbordes.

Mauguin de Richebourg, J. (1699). *Abrégé de l'histoire de Portugal, dédié à Monseigneur le Marquis de Cascaes, Comte de Montsanto, Ambassadeur Extraordinaire de Portugal à la Cour de France*. Paris: Martin & George Jouvenel.

Mesquita, A. C. F. de (1880, Junho). Junho de 1580 e Junho de 1880 [Número especial]. *A Arte*, 2, 99-100. Recuperado de <http://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=RealGabObrasRaras&PagFis=23913>

Millais, J. G. (1899). *The life and letters of Sir John Everett Millais* (vol. 1). Londres: Methuen & Co.

Miscellanea. Religião, amor e patria. Romance historico. Coimbra. (1839, Fevereiro). *Revista litteraria: Periodico de litteratura, philosophia, viagens, sciencias, e belas-artes*, 2, 345-358. Recuperado de <https://archive.org/details/revistalitterar00unkngoog>

Mitchell, T. L. (1854). *The Lusiad of Luis de Camoens, closely translated. With a portrait of the poet, a compendium of his life, an index to the principal passages of his poem, a view of the "Fountain of Tears", and marginal and annexed notes, original and select*. Londres: T. & W. Boone.

Muxel, J. N. (1825). Catalogue des tableaux de la galerie de son Altesse royale Monseigneur le Duc de Leuchtenberg a Munich. Munique: Charles Wolf.

Notice sur l'exposition des tableaux, en 1819. (1820, Janeiro). *Revue encyclopédique, ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts, par une reunion de membres de l'Institut, et d'autres hommes de lettres*, 5, 45-75. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106038w?rk=42918;4>

Nuestros grabados. (1887, 26 de Setembro). *Ilustración Artística*, pp. 361-362. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc96066>

Oliveira, A. de. (1887). *Grupo do Leão: 7.ª Exposição d'arte moderna. Catalogo illustrado com 24 fac-similis dos desenhos originaes dos artistas*. Lisboa: Typ. e Lith. de Adolpho, Modesto & C.^a.

Ollier, E. (1870-1874). *Cassell's illustrated history of England. Vol. 1: From the earliest period to the reign of Edward the Fourth*. Recuperado de <https://hdl.handle.net/2027/uc2.ark:/13960/t8pc38n7b>

Opera de Ignez de Castro. Lisboa. (1841, 30 de Dezembro). *Revista universal lisbonense: Jornal dos interesses physicos, moraes, e litterarios, por uma sociedade estudiosa*, 14, p. 169. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RUL/1841-1842/Dezembro/N.%C2%BA%20014/N.%C2%BA%20014_item1/P11.html

Ortigão, J. D. R. (1884). A pintura moderna em Lisboa (3.^a Exposição do Grupo do Leão). *Revista de Estudos Livres*, 1(12), 536-542. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistadeEstudosLivres/1883-1884/N11/N11_item1/index.html

Passavant, J. D. (1852). *The Leuchtenberg Gallery: A collection of pictures forming the celebrated gallery of His Imperial Highness the Duke of Leuchtenberg, at Munich*. Frankfurt: Joseph Baer.

Patrício, A. (1918). *Pedro, o Crú: Drama em 4 actos*. Lisboa: Edição da Atlantida.

Petitot, C.-B. (1803). *Répertoire du théâtre françois, ou recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou, pour faire suite aux éditions in-octavo de Corneille, Molière, Racine, Regnard, Crébillon, et au théâtre de Voltaire; avec des notices sur chaque auteur, et l'examen de chaque pièce* (vol. 3). Paris: Imprimerie de P. Didot, l'Aîné.

Pillet, A.-A. (Dir.). (1855). *Bibliographie de la France, ou journal général de l'Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62052673>

Pimentel, A. (1886). *Idyllios dos reis*. Lisboa: Empreza Litteraria de Lisboa.

Pinheiro, B., & Cordeiro, L. (1877). *História de Portugal: Segundo volume*. Lisboa: Empreza Litteraria de Lisboa (Officina Typographica de J. A. de Mattos).

Portugal. XXX. Alcobaça. Os tumulos de D. Pedro e de D. Ignez de Castro. (1843-1844). *Universo Pittoresco: Jornal de Instrução e Recreio*, 3(4), 49-51. Recuperado de <http://docvirt.com/docreader.net/RealGabObrasRaras/20248>

Pourtalès-Gorgier, J. A. de (1865). *Catalogue des tableaux anciens et modernes, dessins qui composent les collections de feu M. Le Comte De Pourtalès-Gorgier*. Paris: Imprimerie de Pillet fils aîné.

Rabbe, A., Boisjoslin, C.-A. V. de, & Sainte-Preuve, F.-G. B. (1826). *Biographie universelle et portative des contemporains, ou, Dictionnaire historique des hommes célèbres de toutes les nations, morts ou vivants, qui, depuis la Révolution française, ont*

acquis de la célébrité par leurs écrits, leurs actions, leurs vertus ou leurs crimes (vol. 5). Paris: Bureau de la Biographie.

Raczyński, A. (1846). *Les arts en Portugal: Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard.

Rada y Delgado, J. de D. de la (1868). *Mugeres célebres de España y Portugal* (vol. 2). Barcelona: Casa Editorial de Víctor Perez.

Rattazzi, M. L. (1881). *Portugal de relance. Tradução portuguesa auctorizada pela auctora* (2 vols.). Lisboa: Livraria Zeferino. (Obra originalmente publicada em francês em 1879)

Reinosa, R. de (s.d.). *Siguense unas coplas que hablan de como las mugeres por una cosa de no nada dicen muchas cosas en especial una muger sobre un hueuo con su criada*. Recuperado de <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ177313200>

Representação de “A Castro” no mosteiro de Alcobaça (1935, 1 de Setembro). *Ilustração: Grande Revista Portuguesa*, 233, 5. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/1935/N233/N233_item1/index.html

Resende, G. (1917). *Cancioneiro geral de Garcia de Resende* (vol. 5.). A. J. G. Guimarães (Ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra (Obra originalmente publicada em 1516)

Rodrigues, L. (1530). *Cronica llamada el triu[n]pho de los nueue p[re]ciados de la fama: En la q[ua]l se cõtiene[n] las vidas de cada vno y los excelentes hechos en armas y grãdes proezas q[ue] cada vno hizo en su vida*. Recuperado de <http://purl.pt/14549>

Rodríguez-Moñino, A. (1969). *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*. Cáceres : Genuve Ediciones.

Rojas, F. de (1518-20). *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020624>

Rojas, F. de (1536). *Tragicomedia d[e] Calisto y Melibea: enla qual se co[n]tiene[n] de mas de su agradable [et] dulce estilo muchas sente[n]cias philosophales [et] auisos muy necessarios para mancebos, mostrandoles los engaños que estan encerrados en serui[n]tes [et] alcahuetas*. Recuperado de <http://books.google.com/books?vid=BNC:1001942942&hl=ca&printsec=frontcover>

Romance de la garza de Portugal Doña Inès de Castro (1696-1718). Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061690&page=1>

Rousseau, J. (1714). *L'histoire de Portugal et des Algarves qui contient ce qui s'est passé de plus considérable dans ces deux royaumes, depuis que Jubal y amena des colonies, jusqu'à la mort du Cardinal Roi dom Henri*. Amesterdão: Autor.

Royal Academy of Arts. (1829). *The exhibition of the Royal Academy. MDCCCXXIX. The sixty-first*. Londres: William Clowes.

Royal Academy of Arts. (1830). *The exhibition of the Royal Academy. MDCCCXXX. The sixty-second*. Londres: William Clowes.

Ruskin, J. (1851). *Pre-Raphaelitism*. Nova Iorque: John Wiley.

S. Boaventura, F. (1827). *Historia chronologica e critica da Real Abbadia de Alcobaça, da Congregação Cisterciense em Portugal, para servir de continuação á Alcobaça Illustrada do chronista mor Fr. Manoel dos Sanctos. Provas, e addições*. Lisboa: Impressão Regia.

Salon de 1831. Premier article. (1831). *L'Artiste: Journal de la littérature et des beaux-arts, I*, 185-187. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k199553/f251.item>

Salon de peinture et de sculpture. (1812). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 1^{er} Novembre 1812*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62283245>

Salon de peinture et de sculpture. (1819). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 25 Août 1819*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98116257?rk=42918;4>

Salon de peinture et de sculpture. (1822). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 Avril 1822*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9811566t?rk=42918;4>

Salon de peinture et de sculpture. (1827). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 4 Novembre 1827*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5788980h>

Salon de peinture et de sculpture. (1831). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans, exposés au Musée Royal des*

Arts, le 1^{er} Mai 1831. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9811766h?rk=64378;0>

Salon de peinture et de sculpture. (1835). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal, le 1^{er} Mars 1835*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227672z>

Salon de peinture et de sculpture. (1839). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal, le 1^{er} Mars 1839*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5817543v>

Santos, M. (1979). *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça: B.N.L ALC. 307, Fols. 1-35. Leitura, Introdução e Notas por Aires Augusto Nascimento*. Alcobaça: Associação para a Defesa e Valorização do Património Cultural da Região de Alcobaça (Obra originalmente redigida em 1716)

Silva, J. C. da (1866). *Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866. Revista de Bellas Artes*. Lisboa: Typographia Universal.

Silva, J. R. C. da (1912, 30 de Dezembro). Dona Ignez de Castro. *O Occidente: Revista illustrada de Portugal e do Extrangeiro*, 1224, 285-286. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1912/N1224/N1224_item1/index.html

Société d'agriculture, des sciences et des arts (Valenciennes). (1835). *Exposition d'objets d'arts et d'industrie à Valenciennes. 1835. Compte Rendu par la Commission chargée de l'exposition*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57842959>

Société des artistes français. (1882). *L'Exposition des Beaux-Arts (Salon de 1882)*. Recuperado de <https://library.si.edu/digital-library/book/lexpositiondesbe00salo>

Soden, F. J. H. von (1791). *Ignez de Castro: Ein trauerspiel, in fünf aufzügen*. Recuperado de <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10120309.html>

Soriano, S. J. da L. (1860). *Revelações da minha vida e memorias de alguns factos, e homens meus contemporaneos*. Lisboa: Typographia Universal.

Sousa, A. C. de (1739). *Provas da historia genealogica da casa real portugueza, tirados dos instrumentos dos archivos da Torre do Tombo, da serenissima casa de Bragança, de diversas cathedraes, mosteiros, e outros particulares deste reyno* (vol 1). Lisboa: Officina Sylviana.

Sousa, A. C. de (1745). *Historia genealogica da casa real portugueza, desde a sua origem até o presente, com as familias illustres, que procedem dos reys, e dos serenissimos duques de bragança. Justificada com instrumentos, e escritores de inviolavel fê, e offerecida a el rey D. João V* (vol 11). Lisboa: Offcina Sylviana.

Sousa, A. D. de C. (1837). *Descrição do real Mosteiro de Belem com a noticia de sua fundação*. Lisboa: Typographia de A. I. S. de Bulhões.

Sousa, A. J. V. e (1897, 10 de Janeiro). Datas da Historia Portugueza: Assassinato de D. Ignez de Castro. *Branco e Negro: Semanário illustrado*, 41, 230-234. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BrancoeNegro/1897/Janeiro/Janeiro_item1/P23.html

Sousa, M. de F. e (1628). *Epitome de las historias portuguesas*. Madrid: Francisco Martínez.

Sousa, M. de F. e (1639). *Lusiadas de Luis de Camoens, principe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real* (2 vols.). Madrid: Juan Sánchez.

Taborda, J. da C. (1815). *Regras da arte da pintura, com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas, vidas e quadros de seus mais célebres professores. Escritas na lingua italiana por Michael Angelo Prunetti*. Lisboa: Imprensa Régia.

Theatro de D. Maria. A Morta. (1891, 3 de Janeiro). *Pontos nos ii*, 288, 4-6. Recuperado de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1891/N288/N288_item1/index.html

Trifiletti, I. (1865, Maio). Memorabili spettacoli del Teatro Valle: La Malibran a Roma “primadonna” dell’800. *Capitolium: Rivista mensile della città di Roma*, 5, 278-281.

Verdadera relacion en que se refiere la historia desgraciada de Doña Inès de Castro, cuello de Garza de Portugal. (1746-1774). Recuperado de <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-T-01957-00066/1>

Vicente, G. (1586). *Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as comedias. O terceyro as tragicomedias. No quarto as farsas. No quinto às obras meudas*. Recuperado de <http://purl.pt/15106>

- Vieira, A. L. (1943). *A Paixão de Pedro o Cru*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Viterbo, F. M. de S. (1889). *A Fonte dos Amores: Florilégio poético*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Zola, É. (1991). Nos peintres au Champ-de-Mars. In J.-P. Leduc-Adine (Ed.), *Écrits sur l'art* (pp. 177-187). Paris: Gallimard. (artigo originalmente publicado em 1867)

Bibliografia

- Abreu, E. L. A. d' (2014). Danças e contradanças: Almada Negreiros e Ruy Coelho.
- Abreu, M. L. (2005). *Roque Gameiro: O homem e a obra*. Lisboa: ACD Editores.
- Revista de História da Arte – Série W*, 2, 111-124. Recuperado de <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>
- Academia Nacional de Belas-Artes (1942). *Personagens portuguesas do século XVII: Exposição de arte e iconografia*. Lisboa: Bertrand.
- Adamson, J. (1820). *Memoirs of the Life and Writings of Luis de Camoens* (2 vols.). Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown.
- Adrião, V. M. (2013). *Quinta da Regaleira (Sintra, história e tradição)*. Lisboa: Dinapress.
- Afonso, L. U. (2003). *O ser e o tempo: As idades do homem no gótico português*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Aguiar, A. de (1962). *A genealogia iluminada do Infante Dom Fernando por António de Holanda e Simão Bening: Estudo histórico e crítico*. Lisboa: Gráfica Santelmo.
- Aldemira, L. V. (1940). *Alcobaça ilustrada: Um estudo crítico, programa, relatório, catálogo e estampas*. Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia.
- Allenov, M. (1991). L'art russe au XIX^e siècle. In M. Allenov, N. Dmitrieva, & O. Medvedkova (Eds.), *L'art russe* (pp. 309-383). Paris: Éditions Citadelles.
- Almeida, B. P. de (2005). *Costa Pinheiro: Ensaio de psicomitografia*. Lisboa: Caminho.
- Almeida, C. A. F. (1991). A Roda da Fortuna/Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça. *Revista da Faculdade de Letras. História*, II(8), 255-263.

- Almeida, J. V. F. de (1910). *Barbear, pentear: Jornal d'um vagabundo*. Porto: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C^a.
- Almeida, L. C. (1944). *Os túmulos de Alcobaça e os artistas de Coimbra*. Lisboa: Junta de Província da Estremadura.
- Álvarez Sellers, M. R. (1996). Una tragedia amorosa y política: Reinar después de morir. In P. Bolaños Donoso & M. Martín Ojeda (Eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época: IV Congreso de Historia de Écija* (pp. 211-226). Sevilla: Fundación El Monte.
- Anacleto, R. (2000). A Casa dos Túmulos no Real Mosteiro de Alcobaça. In *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII, Mosteiro de Alcobaça, 23-27 Novembro de 1994* (pp. 307-318). Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.
- Androsov, S. (2013). Collection de la Grande Duchesse Marie Nicolaévna et de Karl Eduard von Liphart. *Baltic Journal of Art History*, 3, 283-302. Recuperado de <http://ojs.utlib.ee/index.php/bjah/article/view/819/797>
- Anselmo, A. J. (1926). *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Araújo, A. R. M. de (1991). *Experiência da natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo: 1780-1825* (Tese de doutoramento não publicada, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10216/13668>
- Artur, B. S. R. (1903). *Arte e artistas contemporâneos* (vol. 3). Lisboa: Livraria Moderna.
- As obras de restauro do Mosteiro foram visitadas pelo Ministro das Obras Públicas. (1957, 31 de Janeiro). *O Alcoa*, p. 4.
- Azevedo, F. de (1982, Dezembro). Pintura e cenário. *Colóquio/Artes*, 55, 24-30.
- Baptista, P. A. R. (2010). *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Edições Colibri.
- Barringer, T., & Rosenfeld, J. (2012). Victorian avant-garde. In T. Barringer, J. Rosenfeld, & A. Smith (Eds.), *Pre-Raphaelites: Victorian avant-garde* (pp. 9-17). Londres: Tate Publishing.

- Barnes, S. J., De Poorter, N., Millar, O., & Vey, H. (Eds.). (2004). *Van Dyck: A complete catalogue of the paintings*. New Haven: Yale University Press.
- Barroca, M. J. (2000). *Epigrafia medieval portuguesa, 862-1422* (4 vols.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Bekhtíeva, E. (2018, Outubro). Karl Briullov: Paisagens e retratos pintados na ilha da Madeira. *Arte russa: Rússia-Portugal. Diálogo entre culturas*, 80-87.
- Bénézit, E., & Busse, J. (Eds.). (1999). *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs: De tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers* (14 vols.). Paris: Gründ.
- Benjamin, W. (1999). Paris, the capital of the nineteenth century (exposé of 1935). In H. Eiland, & K. McLaughlin (Trans.), *The Arcades project* (pp. 3-13). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press. (artigo originalmente escrito em 1935)
- Blakesley, R. P. (2018, Dezembro). Russia, Rome and the tricky business of disaster painting. *The Burlington Magazine*, 160(1389), 996-1005.
- Bouillo, E. (2009). *Le Salon de 1827: Classique ou romantique?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Bradley, L. (2001). "Millais, our popular painter". In D. N. Mancoff (Ed.), *John Everett Millais: Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood* (pp. 181-205). New Haven, CT: Yale University Press.
- Braga, T. (1880). *Bibliographia camoniana*. Lisboa: Imprensa de Christovão A. Rodrigues.
- Brandão, R. (1933). *Memórias. Vol. 3. Vale de Josafat*. Lisboa: Seara Nova
- Brault, G. J. (1978). *Song of Roland: An analytical edition. Vol. 1: Introduction and commentary*. University Park: Pennsylvania State University.
- Bray, A. E. (1830). *The Talba, or Moor of Portugal* (3 vols.). Londres: Longman, Rees, Orme, Brown, & Green.
- Brilhac, J.-B. (1688). *Agnès de Castro, nouvelle portugaise*. Amesterdão: Pierre Savouret.

- Buescu, A. I. (2013). Utopia e profetismo no Século das Luzes: D. José (1761-1788), Príncipe do Brasil, Imperador do Mundo. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 13, 291-318. doi: http://dx.doi.org/10.14195/1645-2259_13_13
- Buescu, H. C. (2000). João Cristino da Silva e o tema da paisagem na literatura portuguesa de meados do século XIX. In M. de A. Silveira (Org.), *João Cristino da Silva: 1829-1877* (pp. 77-85). Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Bule, L. (2017). Os amores de Pedro e Inês: Inspiração histórica e Naturalismo na pintura portuguesa oitocentista. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 17, 253-276. doi: https://doi.org/10.14195/1645-2259_17_11
- Bule, L., & Bekhtíeva, E. (2018, Outubro). A história de Inês de Castro nas artes europeias do século XIX. *Arte russa: Rússia-Portugal. Diálogo entre culturas*, 88-97.
- Bůžek, V. (2009). *Ferdinand von Tirol zwischen Prag und Innsbruck: Der Adel aus den böhmischen Ländern auf dem Weg zu den Höfen der ersten Habsburger*. Viena: Böhlau Verlag.
- Calleron, F., Grunhech, P., Burgard, C., Moulin, H., Sadion, M., & Soleil, P. (Coords.). (1993). *Joseph-Fortunet Layraud: Itinéraire d'un peintre drômois au XIXème siècle*. Valence: Musée de Valence.
- Camesasca, E. (1971). *Tout l'oeuvre peint d'Ingres* (S. Darses, Trad.). Paris: Flammarion.
- Carrete Parrondo, J. (1988). El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada. In J. Carrete Parrondo, F. Checa Cremades, & V. Bozal (Eds.), *Summa Artis. Historia General del Arte: Vol. 31. El grabado en España: Siglos XV al XVIII* (pp. 395-644). Madrid: Espasa-Calpe.
- Carrete Parrondo, J. (1989). *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*. Madrid: Fabrica Nacional de Moneda y Timbre.
- Cartagena, L. de (1923, 9 de Setembro). “Doña Inés de Castro”. Cuadro de Salvador Martínez Cubells. *ABC*, p. 3. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1923/09/09/003.html>
- Carvalhais, M. P. P. d'A. (1909). *Inês de Castro na opera e na choreographia italianas*. Lisboa: Typographia Castro Irmão.

- Carvalho, P. A. de (1993). Moralidade e bons costumes: Notas sobre provincianismo e puritanismo nos inícios de século XX (a propósito de um caso exemplar). *Revista de História das Ideias*, 15, 379-435. doi: https://doi.org/10.14195/2183-8925_15_11
- Castel-Branco, C. (2013). Pedro e Inês na arte dos jardins: Sete séculos de história na Quinta das Lágrimas. In M. H. C. Coelho (Coord.), *Pedro e Inês – o futuro do passado. Congresso internacional* (vol. I, pp. 247-259). Coimbra: Associação dos Amigos de D. Pedro e D. Inês.
- Castilho, J. de (1875). *Antonio Ferreira, poeta quinhentista: Estudos biographico-litterarios* (vol. 1). Rio de Janeiro: B. L. Garnier.
- Castro, M. J. R. e (2014). *A dança e o poder ou o poder da dança: Diálogos e confrontos no século XX* (Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10362/13093>
- Chambel, P. (2005). Marcas do quotidiano nos monumentos funerários: A representação de animais na tumulária medieval do Entre-Douro-e-Minho. *Medievalista*, 1. Recuperado de <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-tumularia.htm>
- Chast, D. (1947). Les thèmes symbolistes dans l'oeuvre d'Eugénio de Castro. *O Instituto: Revista científica e literária*, 109, 85-105.
- Chastel, A. (1978). *Fables, formes, figures* (vol. 2). Paris: Flammarion.
- Chaudonneret, M.-C. (1995). Du «genre anecdotique» au «genre historique»: Une autre peinture d'histoire. In I. Julia, & J. Lacambre (Coords.), *Les Années romantiques: La peinture française de 1815 à 1850* (pp. 76-85). Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Chaves, C. B. (1980). *Biblioteca Breve: Vol. 45. O romance histórico no Romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Checa Cremades, F. (1988). La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo. In J. Carrete Parrondo, F. Checa Cremades, & V. Bozal (Eds.), *Summa Artis. Historia General del Arte: Vol. 31. El grabado en España: Siglos XV al XVIII* (pp. 11-200). Madrid: Espasa-Calpe.
- Cheer, C. L. (2009). *The Great Lablache, nineteenth century operatic superstar: His life and his times*. Bloomington, IN: Xlibris.

- Cidade, H. (Ed.). (1972). *Lima de Freitas: Ilustrações dos “Lusiadas” de Camões para a edição de Realizações Artis publicada em 1956*. Lisboa: Galeria do Diário de Notícias.
- Cidraes, M. de L. (2004). O Cedro e a Rosa – símbolos e alegorias na representação da paisagem na literatura inesiana. In H. C. Buescu, J. F. Duarte, & F. F. da Silva (Orgs.), *ACT9: Corpo e Paisagem Românticos* (pp. 199-209). Lisboa: Edições Colibri-Centro de Estudos Comparatistas.
- Coelho, M. H. C., & Rebelo, A. M. R. (2016). *D. Pedro e D. Inês: Diálogos entre o amor e a morte*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cohen, H., & Ricci, S. (1912). *Guide de l’amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle* (6^a ed.). Paris: A. Rouquette.
- Constans, C. (1995). *Les peintures. Musée National du Château de Versailles: Catalogue* (vol. 2). Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Contreras y López de Ayala, J. (1934). *Historia del arte hispánico* (vol. 2). Barcelona: Salvat Editores.
- Cornil, S. (1952). *Inês de Castro. Contribution à l’étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes: De l’histoire à la légende et de la légende à la littérature*. Bruxelas: Académie Royale de Belgique.
- Correia, J. D. P. (1993). *Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa* (2 vols.). Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Correia, V. (1978). *Obras: Estudos monográficos* (vol. 5). Coimbra: Universidade de Coimbra. (Obra originalmente publicada em 1929)
- Cortés Hernández, S. (2008). *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825). Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro*. Recuperado de <http://www.pliegos.culturaspopulares.org/estudio.php>
- Costa, J. L. (2015). Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa. *Medievalista*, 17 [Em linha]. Recuperado de <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA17/joaquimcosta1705.html>
- Costa, L. X. da (1922). *A morte de Camões: Quadro do pintor Domingos Antonio de Sequeira*. Lisboa: [s.n.].

Coutinho, B. X. (1946-1949). *Camões e as artes plásticas: Subsídios para a iconografia camoneana* (2 vols.). Porto: Livraria Figueirinhas.

Delavigne, C. (1833). *Les enfans d'Édouard, tragédie en trois actes et en vers*. Paris: Ladvocat.

Delgado, A. (2013). Reflexos musicais do mito inesiano. In M. H. C. Coelho (Coord.), *Pedro e Inês – o futuro do passado. Congresso internacional. Vol. 3. Pedro e Inês: iconografias e representações artísticas* (pp. 213-243). Coimbra: Associação dos Amigos de D. Pedro e D. Inês.

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le Temps: Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*. Paris: Éditions de Minuit.

Dinoia, R. (2017). Rosaspina, Francesco. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88 [Em linha]. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-rosaspina_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-rosaspina_(Dizionario-Biografico))

Dorfles, G. (1991). José de Guimarães. In G. Dorfles, M. le Bor, & B. P. de Almeida, *José de Guimarães* (pp. 8-17). Porto: Afrontamento.

Duarte, E. (2001). Pequenas grandes academias: Simões de Almeida (Tio) desenhador e professor. *Arte Teoria: Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, 2, 20-36. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10451/10747>

Duarte, E. (2005). Almeida (Tio), José Simões de. In J. F. Pereira (Dir.), *Dicionário de escultura portuguesa* (pp. 43-48). Lisboa: Editorial Caminho.

Duarte, E. (2005). Pedro e Inês, Túmulos de. In J. F. Pereira (Dir.), *Dicionário de escultura portuguesa* (pp. 441-446). Lisboa: Editorial Caminho.

Durand, G. (1987). *“Mitolysismos” de Lima de Freitas*. Lisboa: Perspectivas & Realidades.

Elias, M. M. A. de C. R. de M. (2011). *Columbano no seu Tempo (1857-1929)* (Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa). Recuperado de <https://run.unl.pt/handle/10362/7229>

Estado português compra quadro de Vieira Portuense por 210 mil euros. (2008, 25 de Junho). *Público* [Em linha]. Recuperado de

<https://www.publico.pt/2008/06/25/culturaipsilon/noticia/estado-portugues-compra-quadro-de-vieira-portuense-por-210-mil-euros-1333547>

Fernandes, C. V. (2004). *Poder e representação. Iconologia da família real portuguesa. Primeira dinastia. Séculos XII-XIV* (Dissertação de doutoramento não publicada, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa).

Fernandes, C. V. (2010-2011). Construção imagética do herói-mártir: o caso de D. Rodrigo Sanches. *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 9/10, 109-124.

Fernández Valladares, M. (2012). Biblioiconografía y literatura popular impresa: La ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas). *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 21, 87-131. Recuperado de http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/4%20eHumanista21.fernandez.pdf

Ferreira, E. M. (1986). *A arte tumular medieval portuguesa (séculos XII-XV)* (4 vols.) (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Ferreira, E. M. (2013). *Um pensamento de pedra: Os jacentes duplos medievais e o túmulo dos Pinheiro na Colegiada de Guimarães*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013.

Ferreira, M. A. P. T. (2017). *A tumulária medieval – Abadia de Alcobaça*. Lisboa: ACD Editores.

Ferreira, M. da G. M. (2012). *O percurso do mito inesiano da literatura ao cinema: Exercício de transposição didática de A Trança de Inês* (Tese de doutoramento, não publicada, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10316/21223>

Ferreira, M. P. (1989). Os instrumentos musicais no túmulo de D. Inês de Castro. In F. O. Baptista (Coord.), *Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira* (pp. 167-186). Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos de Etnologia.

Ferreira, O. (1983, Maio). O inesismo nas correntes nacionalistas e tradicionalistas de fins do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX. *Munda*, 5, 39-55.

Ferro, A. (1950). *Bailados portugueses: Verde-Gaio (1940-1950)*. Lisboa: Edições SNI.

Folgar de la Calle. J. M. (1998). Inés de Castro vista por J. Leitão de Barros. *Espacio/Espaço escrito*, 15/16, 219-231.

Folgar de la Calle. J. M. (2006). Sobre Inés de Castro y Reina Santa: Películas hispanoportuguesas de los años 40. *Porta da aira: Revista de historia del arte orensano*, 11, 547-562. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2483047.pdf>

França, J.-A. (1981). *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

França, J.-A. (1990). *A arte em Portugal no século XIX* (3ª ed., 2 vols.). Lisboa: Bertrand.

França, J.-A. (1996). *Museu Militar: pintura e escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Franco, A. (2000, Maio). João Cristino da Silva: Um romântico extremado. *Arte Ibérica*, 35, 42-45.

Freitas, J. M. L. de (1982). Introdução. In Fundação Calouste Gulbenkian (Ed.), *Escola vienense dos realistas fantásticos* (pp. 7-12). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Freitas, J. M. L. de (1987). Mitolusismos. In G. Durand, “*Mitolysismos*” de Lima de Freitas (pp. 125-128). Lisboa: Perspectivas & Realidades.

Frigau, C. (2008-2009). Un Bolonais à Paris: Domenico Ferri peintre-décorateur du Théâtre-Italien. *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft - Annales Suisses de Musicologie - Annuario Svizzero di Musicologia*, 28/29, 115-149.

Gállego, J. (1976). Le tableau à l'intérieur du tableau. In J.-L. Ferrier, G. Francastel & J. Le Goff (Dirs.), *La Sociologie de l'Art et sa vocation interdisciplinaire: l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel* (pp. 157-170). Paris: Denoël-Gonthier.

Gandra, M. J. (2014). *António Augusto Carvalho Monteiro: Imaginário e legado*. Rio de Janeiro: Instituto Mukhraj Brasilan.

Georgel, P., & Lecoq, A.-M. (1987). *La peinture dans la peinture*. Paris: Adam Biro.

Gombrich, E. H. (1982). *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon.

Gomes, P. V. (2001). Correntes do Neoclassicismo europeu na pintura portuguesa do século XVIII. In E. Soares, & J. A. S. Carvalho (Coords.), *Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805* (pp. 22-34). Porto: Instituto Português de Museus.

Gomes, P. V. (2004). *Vieira Portuense*. Lisboa: Edições Inapa.

- Gonçalves, R. A. (2017). Adolfo de Sousa Rodrigues (1866-1908): Um Pintor Insatisfeito. *Isleña: Temas culturais das sociedades insulares atlânticas*, 61, 5-28.
- González Zymala, H. (2017). Aristóteles y la cortesana: Iconografía del filósofo metafísico dominado por el deseo entre los siglos XIII y XVI. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 9(17), 7-44. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-06-23-Arist%C3%B3teles%20y%20la%20cortesana39.pdf>
- Goreau, E. (1903). *Un artiste: J.-F. Layraud*. Valenciennes: L’Impartial du Nord.
- Havard, H. (1891-1897). *Les arts de l’ameublement: Les styles*. Paris: Charles Delagrave.
- Hazañas y La Rúa, J. (1945). *La imprenta en Sevilla: Noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX* (vol. 1). Sevilla: Junta del Patronato del Archivo y Sección de Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla.
- Heltzel, V. B. (1947). *Fair Rosamond: A study of the development of a literary theme*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Hilton, T. (1970). *The Pre-Raphaelites*. Londres: Thames & Hudson.
- Janson, H. W. (1952). *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Londres: Warburg Institute.
- Júdice, M. da A. de A. (2013). A Fonte dos Amores no Arquivo da Quinta das Lágrimas: 1364-1916. In M. H. C. Coelho (Coord.), *Pedro e Inês – o futuro do passado. Congresso internacional* (vol. I, pp. 203-211). Coimbra: Associação dos Amigos de D. Pedro e D. Inês.
- Kaufman, T. (1988). Giuseppe and Fanny Persiani. *Donizetti Society Journal*, 6, 123-151. Eynsham, Oxford: Information Printing Ltd.
- Kubler, G. (1970). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. (6.^a ed.). New Haven e Londres: Yale University Press.
- Krauss, R. (1976). Impressionism: The Narcissism of Light. *Partisan Review*, 43(1), 102-112. Recuperado de <http://www.bu.edu/partisanreview/books/PR1976V43N1/HTML/files/assets/basic-html>
- Lapa, P., & Silveira, M. de A. (Coords). (2010). *Arte Portuguesa do Século XIX. Vol. 1. 1850-1910*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

- Lassalle, C. (1981). Felipe de Liaño: el pequeño Tiziano. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2-3, 51-84.
- Lázaro, M. A. de O. (2002). *Leopoldo Battistini: Realidade e utopia. Influência de Coimbra no percurso estético e artístico do pintor italiano em Portugal, 1889-1936*. Coimbra: Câmara Municipal.
- Leal, T. M. (2014). *Pequenas arquiteturas para grandes túmulos: A microarquitetura no final da Idade Média* (Dissertação de mestrado não publicada, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10362/20133>
- Ledeboer, L. V. (1878). *Catalogue raisonné de la bibliothèque de M. Lambertus Vincentius Ledebor BZn*. Roterdão: Van Hengel & Eeltjes.
- Lejeune, R., & Stiennon, J. (1971). *The legend of Roland in the Middle Ages* (2 vols.). Londres: Phaidon.
- Lenormant, C. (1833). *Les artistes contemporains. Salons de 1831 et 1833* (vol. 1). Paris: Alexandre Mesnier.
- Leontieva, G. (1990). *Karl Brullov: Peinture, arts graphiques* (N. Multatuli, Trad.). S. Petersburgo: Éditions d'Art Aurora.
- Lorente, J. P. (2001). Amados cadáveres. Poética de la contemplación en el arte romántico. In B. Torres González (Dir.), *Amor y muerte en el Romanticismo: Fondos del Museo Romántico* (pp. 79-101). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Lousa, T. (2008). Lima de Freitas e o imaginário lusitano. *Revista Húmus*, 8(23), 344-354 [Em linha]. Recuperado de <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/9630>
- Lyotard, J.-F. (1986). *A Condição Pós-Moderna* (J. B. Miranda, Trad.). Lisboa: Gradiva (Obra originalmente publicada em 1979)
- Macedo, D. de (1951). *Cadernos de Arte: Vol. IV. Marciano Henriques da Silva*. Lisboa: Edições Excelcior.
- Macedo, D. de. (1961). *Os românticos portugueses*. Lisboa: Artis.

- Macedo, F. P., & Goulão, M. J. (1995). Os túmulos de D. Pedro e D. Inês. In P. Pereira (Dir.), *História da arte portuguesa: Vol. 1. Da pré-história ao “modo” gótico* (pp. 446-455). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Macedo, F. P., & Goulão, M. J. (1999). Les tombeaux de Pedro et Inês: la memoire sacralisée d’un amour clandestin. In W. Reinink & J. Stumpel (Eds.), *Memory & oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996* (pp. 491-498). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Macedo, F. P. (2013). O túmulo de Inês de Castro: memória de uma rainha. In M. H. C. Coelho (Coord.), *Pedro e Inês – o futuro do passado. Congresso internacional* (vol. III, pp. 21-31). Coimbra: Associação dos Amigos de D. Pedro e D. Inês.
- Machado, J. T. M. (1966). *Amores de D. Pedro e D. Inês em terras da Lourinhã, de Gaia e de Coimbra*. Lisboa: Livraria Portugal.
- Maleval, M. do A. T. (1993). Inês de Castro: insígnias de um palimpsesto. *Agália: Revista internacional da Associação Galega da Língua*, 35, 287-300.
- Mano, J. M. de la (2011). *Mariano Salvador Maella: Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Mariana, J. de (1592). *Historiae de rebus Hispaniae*. Toledo: Pedro Rodríguez.
- Markl, D. (1994-95). O xadrez na arte e na literatura portuguesas na Idade Média e no Renascimento. Breves exemplos. *A cidade de Évora. Boletim de cultura da Câmara Municipal* 2(1), 331-346.
- Marques, A. H. de O. (1986). *Dicionário de Maçonaria portuguesa* (vol. 1). Lisboa: Editorial Delta.
- Martinho, A. M. (2014). *Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: Contributos para a história do restauro da Igreja e da Sacristia Nova (1850-1960)*. [S. l.]: Sinapis.
- Martins, M., S.J. (1983). *Estudos de cultura medieval* (vol. III). Lisboa: Edições Brotéria.
- Matos, J. de (1998). A Sala de Bilhar do Palácio da Quinta da Regaleira – um panteão heráldico-iconográfico. *Vária Escrita*, 5, 459-473.
- Matos, M. C. de. (1992). Leopoldo Battistini, um pré-rafaelita italiano na dimensão do seu classicismo. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 41, 227-248.

- Mega, R. (2005). Almeida (Sobrinho), José Simões de. In J. F. Pereira (Dir.), *Dicionário de escultura portuguesa* (pp. 38-43). Lisboa: Editorial Caminho.
- Meira, A. (1947). *Autodidacta notável*. Porto: Tip. Empresa Guedes.
- Menino, V. L., & Costa, A. P. M. da (2012). *Rainhas de Portugal: Vol. 4. A rainha, as infantas e a aia: Beatriz de Castela, Branca de Castela, Constança Manuel, Inês de Castro*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Moralejo Álvarez, S. (1993). El «Texto» Alcobacense sobre los Amores de D. Pedro y D^a Inés. In A. A. Nascimento & C. A. Ribeiro (Orgs.), *Literatura medieval: actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)* (vol. I, pp. 71-89). Lisboa: Edições Cosmos.
- Moreau, M. (1999). *Teatro de S. Carlos: Dois séculos de história* (vol. 1). Lisboa: Hugin.
- Moura, V. G. (1982). *José de Guimarães: Ciclo Camões (1979-1981)*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.
- Moxey, K. (1998). Art History's Hegelian Unconscious: Naturalism as Nationalism in the Study of Early Netherlandish Painting. In M. A. Cheetham, M. A. Holly & K. Moxey (Eds.), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives* (25-51). Cambridge: Cambridge University Press.
- Museu Nacional de Arte Contemporânea. (1972). *Camões nas colecções do Museu Nacional de Arte Contemporânea: Exposição organizada por ocasião do IV Centenário da Publicação de "Os Lusíadas"*. Lisboa: Autor.
- Natividade, M. V. (1910). *Ignês de Castro e Pedro o Cru: Perante a iconographia dos seus túmulos*. Lisboa: Typ. A Editora.
- Nobre, C. (2005). *Afonso Lopes Vieira: A reescrita de Portugal* (2 vols.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Nobre, C. (2007). *Fotobiografia: Afonso Lopes Vieira, 1878-1946*. Leiria: Imagens & Letras.
- Nobre, C. (2011). *Afonso Lopes Vieira na correspondência e imprensa da época*. Leiria: Imagens & Letras.
- Nogueira, I. (2012). *Teoria da arte no século XX*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Nunes, A. (2000). *A espada e a balança: O Palácio da Justiça de Coimbra*. Lisboa: Ministério da Justiça.

Nunes, R. A. F. (2014). *Bailado nacional...emanação da terra e da história... Contributo para o estudo da Companhia de Dança Verde Gaio: Memória dos protagonistas, bailados, teatros e municípios* (Trabalho de projecto, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10362/14684>

Oesterreicher-Mollwo, M. (Ed.). (1992). *Dictionnaire des symboles* (M. Broze & P. Tallon, Trads.). Bruxelas: Brepols. (Obra originalmente publicada em alemão em 1978)

Olivares Vaquero, M. D. (1989). El tema de Inés de Castro en Francia y en España: la “Inés” de la Motte y la “Inés” de Bretón. In F. Lafarga (Ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas* (pp. 281-286). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Oliveira, A. R. de. (2009). As vidas de D. Pedro e de D. Inês de Castro na historiografia medieval portuguesa. *Seminário Medieval 2007-2008*, 113-125. Recuperado de http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/7.Oliveira,%20Ines%20_pp.%20113-125_.pdf

Oliveira, F. J. (1948). *Dom Pedro e Dona Inês (ensaio de crítica histórica)*. Lisboa: Estudos Pórtico.

Paccoud, S. (2015). Le luxe frivole des accessoires: Considérations sur la peinture d’histoire européenne aux Expositions Universelles de 1855 et 1867. *Romantisme*, 169, 69-82. doi: 10.3917/rom.169.0069

Pamplona, F. de (1988). *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal* (2ª ed., vol. 5). Lisboa: Livraria Civilização.

Pascal, A.-M. (2008). Variations iconographiques: Le couronnement d’Inês de Castro. In A. Cristóvão, C. Soares Jessel, I. Muzart-Fonseca dos Santos, & J. M. da Costa Neves (Orgs.), *Inês de Castro: Du personnage au mythe. Échos dans la culture portugaise et européenne* (pp. 205-223). Paris: Éditions Lusophone.

Pereira, D. (2012). A cenografia oitocentista como fonte de cultura visual e de ideologia. *Revista de História da Arte*, 10, 147-175. Recuperado de <https://run.unl.pt/handle/10362/16822>

- Pereira, F. A. B. (1998). Os tempos do pintor. In Freitas, J. A. L. de (Coord.), *Lima de Freitas: 50 anos de pintura* (pp. 9-14). Lisboa: Hugin Editores.
- Pereira, J. C. S. (1998). Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim-de-século. *Humanitas*, 50(2), 915-962. Recuperado de https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/28375/1/Humanitas50.2_artigo52.pdf
- Pereira, J. C. S. (1999). *O Neo-romantismo na poesia portuguesa: 1900-1925* (Tese de doutoramento não publicada). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Pereira, J. F. (1995). O Neoclássico. In P. Pereira (Dir.), *História da arte portuguesa: Vol. 3. Do Barroco à Contemporaneidade* (pp. 183-205). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pereira, P. A. C. (2009). *A beleza imortal das catedrais: Afonso Lopes Vieira e a imaginação medievalista* (2 vols.). Lisboa: Impresa Nacional-Casa da Moeda.
- Perez, M. F. H. P. (2012). *Adriano de Sousa Lopes, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: Entre a comunidade e a mudança* (Dissertação de Mestrado, não publicada, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10362/7982>
- Pérez Vejo, T. (2002). *Pintura de historia e identidad nacional en España* (Tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid, Madrid). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/2451/1/T20901.pdf>
- Picchio, L. S. (1999). Inês de Castro: radiografia di un mito. In P. Botta (Ed.), *Ines de Castro: Studi, estudos, estudios* (pp. 19-25). Ravenna: A. Longo Editore.
- Pinho, E. (2014). *A evolução das coleções públicas em contexto democrático. Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos museus de arte da administração central do Estado: 1974-2010* (Tese de doutoramento não publicada, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10451/11028>
- Pinto, A. M. F. C. (2015). *Portugal (1928-1968): Um filme de J. Leitão de Barros* (Tese de doutoramento, não publicada, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10362/17368>
- Porfírio, J. L. (2009). Enfim o Romantismo! In D. Rodrigues (Coord.), *Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX: Vol. 15. Da expressão romântica à estética naturalista* (pp. 26-41). Vila Nova de Gaia: Fubu Editores.

- Postigo Castellanos, E. (2005). El Segundo Jasón. Los Habsburgo y la imagen mítica del Maestrazgo del Toisón de Oro. In I. C. F. Fernandes (Coord.), *As Ordens Militares e as Ordens de Cavalaria na construção do Mundo Ocidental – Actas do IV Encontro sobre Ordens Militares* (pp. 715-768). Lisboa: Edições Colibri.
- Possollo, L. B. (2013). O Mitolusismo Inesiano na obra de Lima de Freitas. In M. H. C. Coelho (Coord.), *Pedro e Inês – o futuro do passado. Congresso internacional* (vol. III, pp. 135-150). Coimbra: Associação dos Amigos de D. Pedro e D. Inês.
- Proença, R. (1927). *Guia de Portugal: Vol. 2. Estremadura, Alentejo, Algarve*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Quadros, A. (1998). Os «Mitolusismos»: Representações fêéricas da mitogenia portuguesa. In Freitas, J. A. L. de (Coord.), *Lima de Freitas: 50 anos de pintura* (pp. 136-164). Lisboa: Hugin Editores.
- Quirino, C. S. de J. (2018). “A Castro” – organização, inventariação e análise de um painel de azulejos do Conservatório Nacional: Apoio ao desenvolvimento de protótipo de aplicação interativa para suporte ao restauro de azulejaria (Relatório de Estágio, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa) .Recuperado de <http://hdl.handle.net/10451/37301>
- Ramôa Melo, J. (2012). *O género feminino em discussão. Representações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: Projectos, processos e materializações* (Dissertação de doutoramento não publicada, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10362/10800>
- Ramos, F. N. (1993). *Os túmulos de D. Inês de Castro e D. Pedro I* (Dissertação de mestrado não publicada, 5 vols.). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Ramos, J. L. (2012). *Dicionário do cinema português, 1895-1961*. Lisboa: Caminho
- Radiciotti, G. (1904). *Teatro, musica e musicisti in Recanati*. Recanati: Tipografia Rinaldo Simboli.
- Resende, A. T. da S. C. e M. (1849). *Souveniers de Coimbre*. Munique: Charles Wolf.
- Reyero Hermosilla, C., & Freixa Serra, M. (1995). *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Ribeiro, M. F. (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português, 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Ribeiro, J. S. (Org.). (1989). *Costa Pinheiro. Os reis: Retrospectiva 1964-1966*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Roig, A. (1971). *La tragédie “Castro” d’António Ferreira: Établissement du texte des éditions de 1587 et 1598, suivi de la traduction française*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.
- Roig, A. (1983). *Biblioteca Breve: Vol. 76. O teatro clássico em Portugal no século XVI*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Rosa, A. (1917). *Memórias e estudos* (E. S. Lucci, Introd.). Lisboa: Livraria Ferreira.
- Rosenfeld, J. (2007). Millais in his time and ours. In J. Rosenfeld, & A. Smith (Eds.), *Millais* (pp. 10-13). Londres: Tate Publishing.
- Sánchez Moguel, A. (1894). *Reparaciones históricas: Estudios peninsulares*. Madrid: Imprenta y Litografía de los Huérfanos.
- Santos, M. F. dos. (1962). *Sousa Lopes: Exposição de homenagem à memória do mestre pintor Adriano de Sousa Lopes*. Lisboa: Neogravura.
- Santos, M. P. dos (2017). Per formare. In M. P. dos Santos (Ed.), *José de Almada Negreiros: Uma maneira de ser moderno* (pp. 173-204). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Documenta.
- Santos, P. M. dos (1999). Persistências românticas em escultura. In Soares, E., Carneiro, P. D., & Santos, P. M. dos (Coords.), *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*, pp. 342-359. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Santos, R. (1924). A iconografia dos túmulos de Alcobaça. *Lusitania: Revista de Estudos Portugueses*, 1(I), 83-90.
- Santos, R. A. (2010). Simbolismos. In P. Lapa, & M. de A. Silveira (Coords.), *Arte Portuguesa do Século XIX: 1850-1910* (pp. XCIII-CII). Lisboa: MNAC – Museu do Chiado / Leya.
- Santos, S. (2013). Quinta das Lágrimas – história, lugar e lenda. In M. H. C. Coelho (Coord.), *Pedro e Inês – o futuro do passado. Congresso internacional* (vol. I, pp. 223-234). Coimbra: Associação dos Amigos de D. Pedro e D. Inês.

- Santos, V. P. dos (Ed.). (1989). *Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974): Correspondência*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura/Museu Nacional do Teatro.
- Santos, V. P. dos (1993). *O escarapate de todas as artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Santos, V. P. dos (1999). Verde Gaio: Uma companhia portuguesa de bailado (1940-1950). In V. P. dos Santos (Coord.), *Verde Gaio: Uma companhia portuguesa de bailado, 1940-1950*, pp. 13-84. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Saraiva, A. J. (1988). *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva.
- Sarabianov, D. (1990). *L'art russe: Du Néoclassicisme à l'Avant-garde. Peinture, sculpture, architecture* (B. Blavier, Trad.). Paris: Albin Michel.
- Sasportes, J. (1970). *História da Dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Serra, F. (2012). Almada Negreiros e o Manifesto dos Bailados Russos. In M. J. R. e Castro (Coord.), *Lisboa e os Ballets Russes* (pp. 75-84). Lisboa: Blurb.
- Schurr, G., & Cabanne, P. (1996). *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820-1920* (2 vol.). Paris: Les Éditions de l'Amateur.
- Sena, J. de (1967). Inês de Castro ou literatura de Fernão Lopes a Camões, e história político-social de D. Pedro I a D. Sebastião, compreendendo especialmente a análise estrutural da *Castro de Ferreira* e do episódio camoniano de Inês. In J. de Sena (Ed.), *Estudos de história e de cultura* (vol. 1, pp. 123-618). Lisboa: Revista Ocidente.
- Sevilha, I. (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville* (S. A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, & O. Berghof, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press (Obra originalmente redigida em latim entre 615 e 636)
- Silva, A. J. (1993). Modelos e modas – traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII. *Espiritualidade e corte em Portugal: séculos XVI a XVIII. Anexo V da Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, 171-185. Recuperado de <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8151.pdf>
- Silva, J. C. V. (2000). Os túmulos de D. Pedro e de D. Inês em Alcobaça. In M. Soromenho, M. L. Perdigão & C. Serpa (Coords.), *Cister: Espaços, Território*,

- Paisagens, Mosteiro de Alcobaça, 16-20 de Junho de 1998* (Vol. II, pp. 367-374). Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.
- Silva, J. C. V. (2003). *O panteão régio do mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.
- Silva, J. C. V. (2005). Memória e imagem: Reflexões sobre escultura tumular portuguesa (séculos XIII e XIV). *Revista de História da Arte*, 1, 46-81.
- Silva, R. H. da. (Ed.). (1993). *Silva Porto, 1850-1893: Exposição comemorativa do centenário da sua morte*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Silva, R. H. da, Lapa, P., & Silveira, M. de A. (Eds.). (1994). *Museu do Chiado: Arte Portuguesa, 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Silva, R. H. da (1995). Romantismo e pré-naturalismo. In P. Pereira (Dir.), *História da arte portuguesa: Vol. 3. Do Barroco à Contemporaneidade* (pp. 329-367). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silveira, M. de A. (2000). João Cristino da Silva (1829-77). In M. de A. Silveira (Org.), *João Cristino da Silva: 1829-1877* (pp. 15-75). Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Silveira, M. de A. (2010). A pintura de história (1850-1895). In P. Lapa, & M. de A. Silveira (Coords.), *Arte Portuguesa do Século XIX: 1850-1910* (pp. CIII-CX.). Lisboa: MNAC – Museu do Chiado / Leya.
- Silveira, M. de A. (2015). A sedução do Impressionismo: De Veneza à Caparica. In M. de A. Silveira, & C. Silveira (Coords.), *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944): Efeitos de luz* (pp. 33-76). Lisboa: MNAC – Museu do Chiado / Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Simões, A. F. (1880). As estatuas sepulchraes de D. Pedro I e de D. Ignez de Castro. In A. F. Tomás (Ed.), *Ignez de Castro. Iconographia. Historia. Litteratura* (pp. 25-40). Lisboa: Typ. Castro & Irmão.
- Simões, J. G. (1971). *O mistério da poesia: Ensaio de interpretação da génese poética*. (2ª ed.). Porto: Inova.
- Smith, A. (2007). Romance and Modern Genre. In J. Rosenfeld, & A. Smith (Eds.), *Millais* (pp. 70- 127). Londres: Tate Publishing.

- Soares, E. (1999). O Romantismo e a pintura portuguesa do século XIX. In Soares, E., Carneiro, P. D., & Santos, P. M. dos (Coords.), *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*, pp. 20-42. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Soares, E. & Carvalho, J. A. S. (Coords.). (2001). *Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805*. Porto: Instituto Português de Museus.
- Soares, E., & Lima, H. C. P. (1947-1960). *Dicionário de iconografia portuguesa: Retratos de portugueses e de estrangeiros em relações com Portugal* (5 vols.). Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.
- Soares, N. de N. C. (1984). A Castro à luz das suas fontes: Novos dados sobre a originalidade de Ferreira. *Humanitas*, 35/36, 271-348. Recuperado de <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/28991>
- Soares, N. de N. C. (1996). Martírio e sacrifício voluntário na tragédia humanista e no mito inesiano: em António Ferreira e Eugénio de Castro. *Humanitas*, 48, 205-222. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10316.2/28727>
- Sousa, A. C., & Rosas, L. M. (2014). La iconografía de San Bartolomé en el sepulcro de D. Pedro I (Monasterio de Alcobaça, Portugal). *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6(12), 81-104. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-08.%20La%20iconograf%C3%ADa%20de%20San%20Bartolom%C3%A9%20en%20el%20sepulcro%20de%20D.%20Pedro%20I.pdf>
- Sousa, M. L. M. (1999). Inês de Castro no século XX. In P. Botta (Ed.), *Ines de Castro: Studi, estudos, estudios* (pp. 259-267). Ravena: A. Longo Editore.
- Sousa, M. L. M. de (2005). *Inês de Castro: Um tema português na Europa* (2ª ed.). Lisboa: ACD Editores.
- Souto, M. H. (2013). Estavas linda Inês posta em sossego – Jorge Colaço e as permanências historicistas na azulejaria portuguesa. In M. H. C. Coelho (Coord.), *Pedro e Inês – o futuro do passado. Congresso internacional* (vol. III, pp. 125-133). Coimbra: Associação dos Amigos de D. Pedro e D. Inês.
- Statello, S. (2004). *Ines de Castro: Eroina del teatro italiano tra Settecento e Ottocento*. Riposto: Circolo Socio-Culturale Il Faro.
- Suriano, G. R. (2005). *The British Pre-Raphaelite illustrators: A history of their published prints*. New Castle, DE: Oak Knoll Press.

- Teixeira, J. de M. (2013). O retrato de corte. In N. C. Guedes (Coord.), *Homenagem a João Gonçalo do Amaral Cabral* (pp. 157-171). Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança.
- Tinterow, G., & Conisbee, P. (Eds.). (1999). *Portraits by Ingres: Image of an epoch*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art.
- Torres Sevilla-Quiñones de León, M., & Galván Freile, F. (1995). La condesa Doña Sancha: Una nueva aproximación a su figura. *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 5, 9-29. Recuperado de <http://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50691/48691>
- Turner, J. (Ed.). (1996). *The Dictionary of Art* (34 vols.). Nova Iorque: Grove.
- Valdez del Álamo, E. (2013). La rueda de la tumba de Pedro I como diagrama mnemotécnico. In M. H. C. Coelho (Coord.), *Pedro e Inês – o futuro do passado. Congresso internacional. Vol. 3. Pedro e Inês: iconografias e representações artísticas* (pp. 61-71). Coimbra: Associação dos Amigos de D. Pedro e D. Inês.
- Vaksel, P. L. (1982). *Art camonienne: Lettre à Mr. Joaquim de Araujo*. Porto: Redacção do Circulo Camoniano.
- Vasconcelos, A. (1928). *Inês de Castro. Estudo para uma série de lições no curso de história de Portugal*. Porto: Marques Abreu.
- Vasconcelos, C. M. de (1922). *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas
- Vasconcelos, C. M. (1925). Pedro, Inês e a fonte dos amores. *Lusitania. Revista de estudos portugueses*, 2(V-VI), 159-182.
- Vicente, F. L. (2012). *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Athena.
- Vieira, A. L. (1913). *Inês de Castro na poesia e na lenda: conferência realizada no claustro do Mosteiro de Alcobaça, seguida do soneto dos túmulos, por Affonso Lopes Vieira*. Alcobaça: Oficina de impressão A. M. Oliveira.
- Vieira, A. L. (1942). *Nova demanda do Graal*. Lisboa: Bertrand.

- Vigne, G. (1993). *Le retour à Rome de Monsieur Ingres: Dessins et peintures*. Roma: Fratelli Palombi Editori.
- Vigne, G. (1995). *Dessins d'Ingres: Catalogue raisonné des dessins du Musée de Montauban*. Paris: Gallimard-Réunion des Musées Nationaux.
- Vilaça (Francisco). (1978). In A. M. Correia (Dir.), *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira. Vol. 35: Viana-Vilar* (pp. 377-378). Lisboa: Editorial Enciclopédia.
- Viterbo, F. M. de S. (1892). *Artes e artistas em Portugal: Contribuições para a historia das artes e industrias portuguezas*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- Warner, M. (1980, Junho). Queen Victoria as an artist: From her sketchbooks in the royal collection. *Journal of the Royal Society of Arts*, 128(5287), 421-436. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41373111>
- Watson, W. C. (1908). *Portuguese architecture*. Londres: Archibald Constable & Co.
- Wolf, E. M. (1980). O tema de Inês de Castro na Camoniana Russa. *Vértice*, 436-439, 461-467.
- Williams, B. (2002, Junho). Mrs Bates, I Presume?... Or Decomposing Identification in Leitão de Barros' Inês de Castro. *Scope: An online journal of film and television studies* [Em Linha]. Recuperado de <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2002/june-2002/williams.pdf>
- Xavier, H. (2013). *Galeria de pintura no Real Paço da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LISTA DE FIGURAS



Fig. 1

Vista geral dos túmulos de D. Inês de Castro e D. Pedro, a partir do lado da Evangelho
Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, transepto

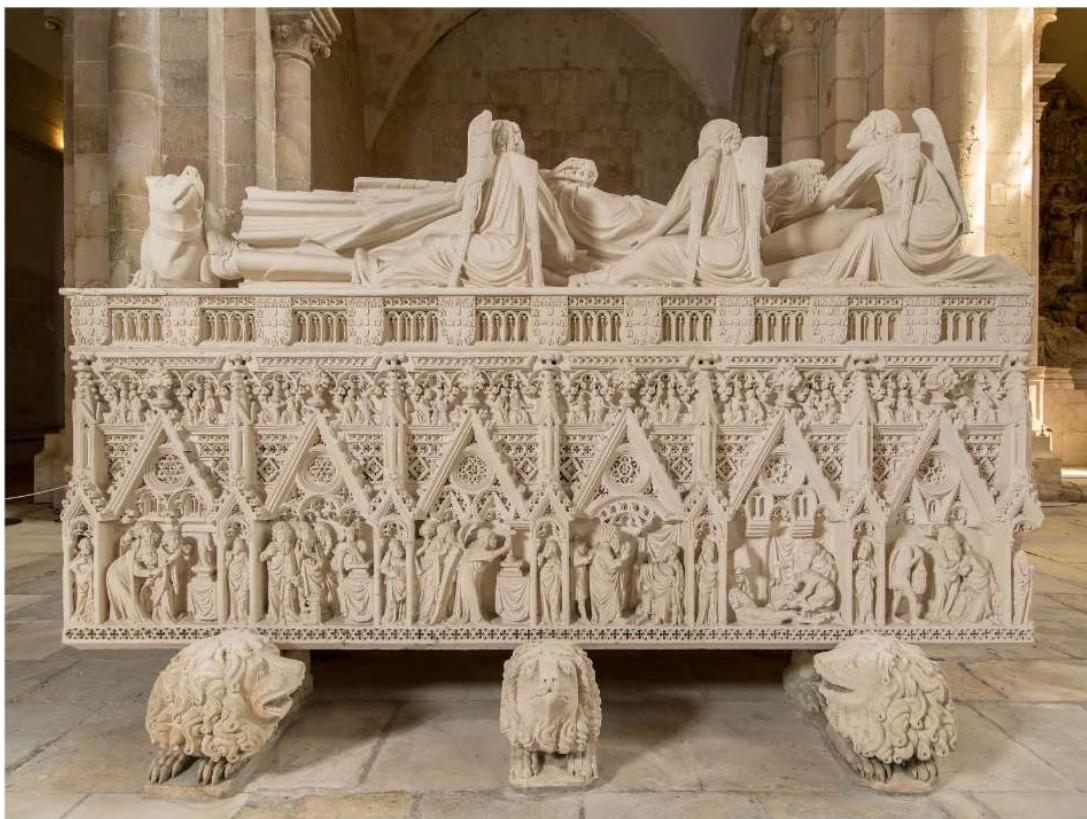
© DGPC/ADF – Thales Leite



Figs. 2-3

Vista geral do túmulo de D. Inês de Castro – faciais maiores direito e esquerdo
Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, transepto, lado do Evangelho
Século XIV, c.1358-61

© DGPC/ADF – Thales Leite



Figs. 4-5

Vista geral do túmulo de D. Pedro – faciais maiores esquerdo e direito
 Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, transepto, lado da Epístola
 Século XIV, c.1361-66

© DGPC/ADF – Thales Leite



Fig. 6
 Pormenor dos suportes do facial maior direito do túmulo de D. Pedro
 © DGPC/ADF – Thales Leite



Fig. 7
 Pormenor dos suportes do facial maior direito do túmulo de D. Inês
 © DGPC/ADF – Thales Leite



Fig. 8

Pormenor do suporte de figuração dupla do facial maior esquerdo do túmulo de D. Inês
© DGPC/ADF – Thales Leite



Figs. 9-10

Instrumentistas Seculares

Pormenor das edículas superiores do facial maior esquerdo do túmulo de D. Inês
© Râmoa Melo, 2012, Apêndice Fotográfico, p. 563



Fig. 11
Roda da Vida e Roda da Fortuna
 Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
 © DGPC/ADF – Thales Leite



Fig. 12
Calvário
 Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
 © DGPC/ADF – Thales Leite



Fig. 13

Boa Morte

Facial dos pés do túmulo de D. Pedro

© DGPC/ADF – Thales Leite



Fig. 14

Juízo Final

Facial dos pés do túmulo de D. Pedro

© DGPC/ADF – Thales Leite

Fig. 15

Primeira edícula da Roda da Vida – *Infância*

Facial da cabeça do túmulo de D. Pedro

© Autor



Fig. 16
Segunda edícula da Roda da Vida – *Puerícia*
Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
© Autor



Fig. 17
Terceira edícula da Roda da Vida – *Adolescência*
Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
© Autor



Fig. 18
Quarta edícula da Roda da Vida – *Adolescência*
Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
© Autor



Fig. 19
Quinta edícula da Roda da Vida – *Juventude*
Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
© Autor



Fig. 20
Sexta edícula da Roda da Vida – *Juventude*
Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
© Autor



Fig. 21
Sétima edícula da Roda da Vida
Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
© Autor



Fig. 22
Oitava edícula da Roda da Vida
Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
© Autor



Fig. 23
Nona edícula da Roda da Vida
Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
© Autor



Fig. 24
 Décima edícula da Roda da Vida
 Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
 © Autor



Fig. 25
 Décima primeira edícula da Roda da Vida
 Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
 © Autor



Fig. 26
Túmulo da Condessa Sancha Muñiz
Capela da Virgem Branca, Catedral de León
Século XIV
© Ramón Muñoz



Fig. 27
Décima segunda edícula da Roda da Vida (invertida, permitindo a leitura da inscrição)
Facial da cabeceira do túmulo de D. Pedro
© Autor

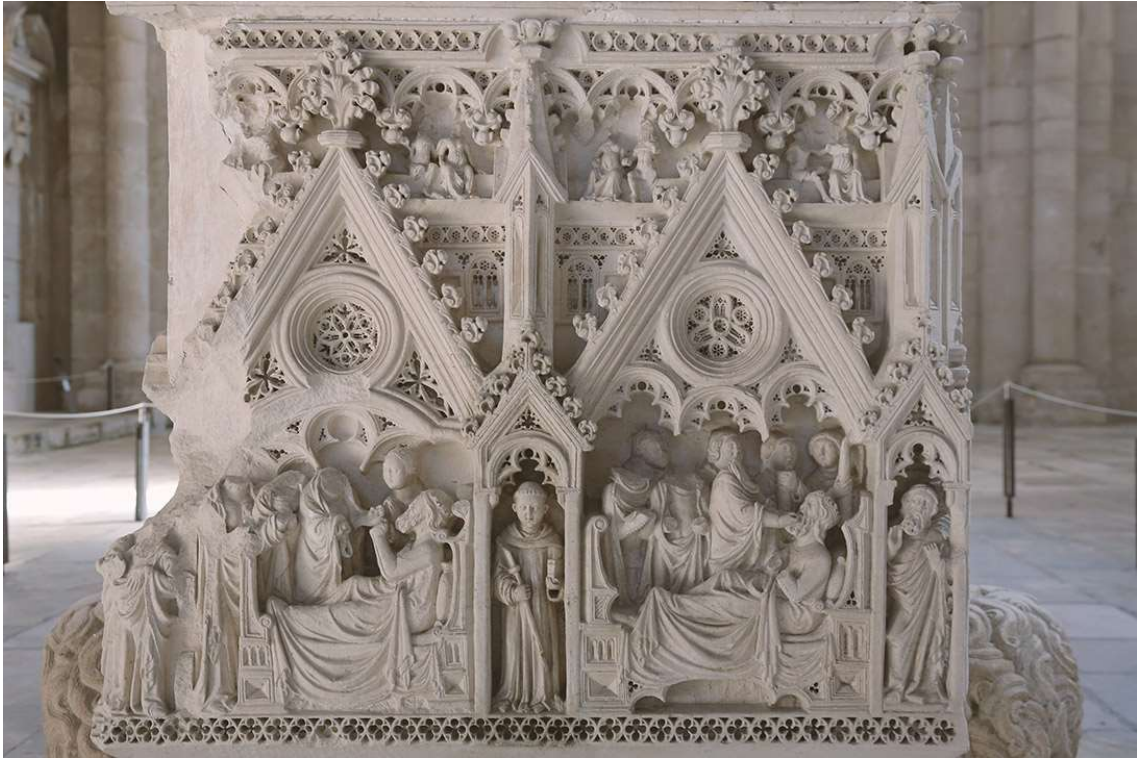


Fig. 28

Edícula com figuração de S. Bento entre a Extrema-Unção e o Viático
Facial dos pés do túmulo de D. Pedro

© Infatima.pt



Fig. 29

Pormenor do Juízo Final – Pedro e Inês (?)
Facial dos pés do túmulo de D. Inês

© Autor



Figs. 30-33
 Primeiras quatro edículas da Roda da Fortuna
 Facial dos pés do túmulo de D. Pedro
 © Autor



Fig. 34
Quinta edícula da Roda da Fortuna
Facial dos pés do túmulo de D. Pedro
© Autor



Fig. 35
Sexta edícula da Roda da Fortuna
Facial dos pés do túmulo de D. Pedro
© Autor



Figs. 37-38
 Vistas laterais dos jacentes de D. Pedro e D. Inês
 © DGPC/ADF – Thales Leite



Figs. 38-39
Vistas frontais dos jacentes de D. Pedro e D. Inês
© DGPC/ADF – Thales Leite



Fig. 40
Pormenor do jacente de D. Inês
© DGPC/ADF – Thales Leite



Fig. 41

Portraits au vray de tous les roys et reines de Portugal

(Originariamente pertencente à obra *Portraits au vray de tous les roys et reines de Portugal avec un abregé de leurs vies et morts* par Jacques de Fonteny, 1630, mais tarde reeditada com outro título)

Gravura de Melchior Tavernier, 1630

Buril, 31,6 x 21,7 cm

Cota E. 3 P. | Biblioteca Nacional Digital

© Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 42

Agnes de Castro 2^{me} femme de Pierre – Portraits au vray de tous les roys et reines de Portugal

Gravura de Melchior Tavernier, 1630

Cota E. 3 P. | Biblioteca Nacional Digital

© Biblioteca Nacional de Portugal

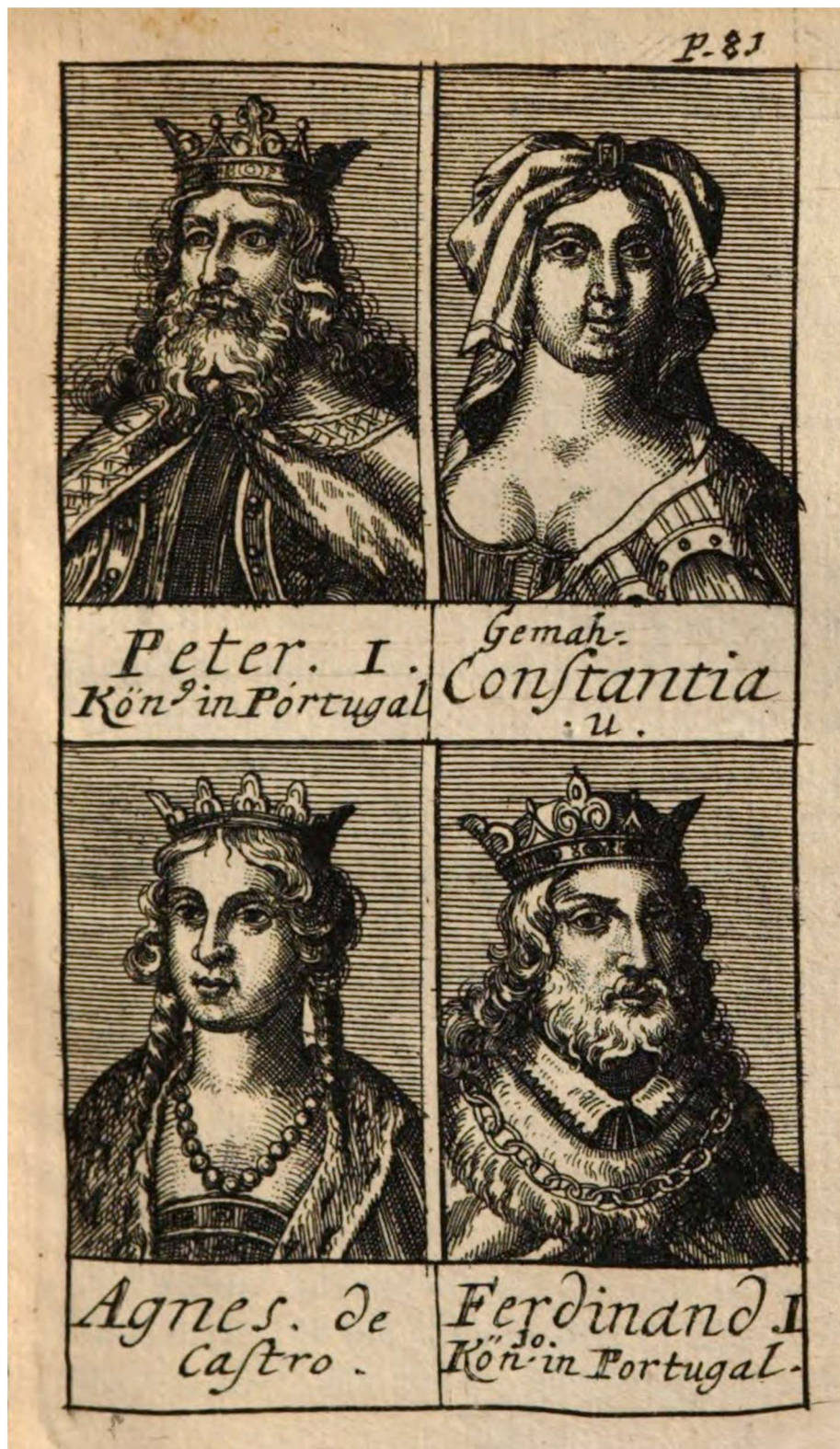


Fig. 43

Peter I Kön^g in Portugal / Gemah Constantia; u / Agnes de Castro / Ferdinand I Kön^{ig} in Portugal

Gravura, autor desconhecido

© Adlerhold, 1703, p. 81



Fig. 44

Dona Inês. 9.^a Raynha de Portugal. Castelhana. Cazou no año de 1354

Gravura, autor desconhecido, 1777-88

Cota 49-XI-17 | Biblioteca da Ajuda

© Palácio Nacional da Ajuda



Fig. 45

D. Ignez de Castro, Castelhana, Rainha de Portugal, mulher de D. Pedro I

Desenho de José da Cunha Taborda, gravura de António José Quinto

© Figueiredo, 1817, s.p.



Fig. 48

*D. Joana de Távora,
mulher de Simão de
Vasconcelos*

Autor desconhecido, século
XVII

Óleo sobre tela, 70 x 58 cm

Colecção de D. Maria José
Machado de Castelo

Branco

© Academia Nacional de
Belas-Artes, 1942, il. 33



Fig. 49

*D. Maria Luiza de Gusmão, (futura Rainha
de Portugal) com 12 anos*

Felipe de Liaño, 1625

Miniatura sobre cobre, 6 x 6 cm

© Palácio do Correio Velho



Fig. 50

Dama desconhecida

Autor anónimo, século XVII

Óleo sobre cobre

Colecção de Ignacio Díaz Carvajal

© Ignacio Díaz Carvajal



Fig. 51
La reina doña Mariana de Austria
 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1652-53
 Óleo sobre tela, 234,2 x 132 cm
 Inv. P001191 | Museo Nacional del Prado, Madrid
 © Banco de Imágenes Museo Nacional del Prado



Fig. 52
Ritratto di Isabel Luisa Josefa
 Autor desconhecido, c. 1680
 Óleo sobre tela, 205 x 100 cm
 Inv. R 412 | Castello di Racconigi, Racconigi
 © Polo Museale del Piemonte



Fig. 53
Catherine of Braganza
 Dirck Stoop, 1660-61
 Óleo sobre tela, 123,2 x 100,3 cm
 Inv. NPG 2563 | National Portrait Gallery, Londres
 © National Portrait Gallery



Fig. 54
Catherine of Braganza
 Gravura de William Faithorne, a partir de
 Dirck Stoop, 1662
 Buril, 31,8 x 22,6 cm
 Inv. NPG D22671 | National Portrait
 Gallery, Londres
 © National Portrait Gallery



Fig. 55
D. Ignez de Castro
Gravura, autor desconhecido
© Camões, 1880, s.p.



Fig. 56
D. Ignez de Castro
Gravura de José Pires Marinho
© Pimentel, 1886, p. 70



Fig. 57

Ignez de Castro

Desenho de António Tomás da Fonseca, gravura de José Maria Baptista Coelho

© Camões, 1862, s.p.



Fig. 58
Vista da galeria este da Sala dos Reis da Quinta da Regaleira
 António Francisco Baeta, c. 1907
 © Autor



Fig. 59
Retrato de D. Inês de Castro na Sala dos Reis da Quinta da Regaleira
 António Francisco Baeta, c. 1907
 © Arquivo Municipal de Sintra

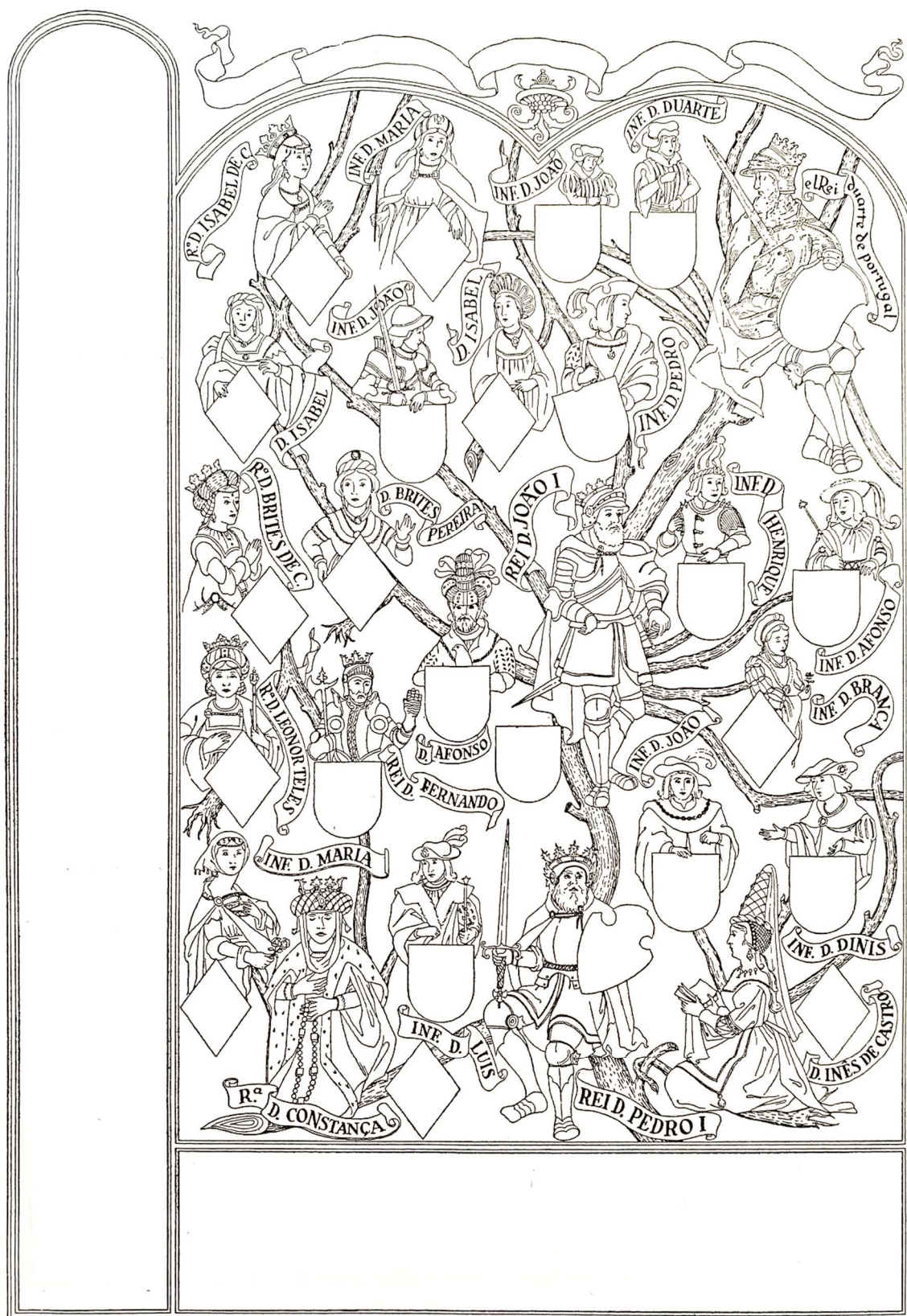


Fig. 60
Reconstituição conjectural do fôlio parceiro do 12.º
 Desenho de Salgado Dias, a partir de António Aguiar
 © Aguiar, 1962, p. 110

INTRELOCVTORES:
 O Infante Dom Pedro. Pero Coelho.
 Secretario. Diogo Lopez pacheco
 Choro das Coymbrás. Dona Ines de Castro.
 El Rey dom Affonso.
ACTO PRIMEIRO.
 O Infante Dom Pedro.



Fig. 61
Acto Primeiro
 Xilogravura, autor desconhecido
 © Ferreira, 1587, s.p.



Figs. 62-65

Acto Segundo / Acto Terceiro / Acto Quarto / Acto Quinto

Xilogravuras, autor desconhecido

© Ferreira, 1587, s.p.



Fig. 66
Lisuarte
Xilogravura, autor desconhecido
© Vicente, 1586, p. 169



Fig. 67
Amadis
Xilogravura, autor desconhecido
© Vicente, 1586, p. 169



Fig. 68
Rubena
Xilogravura, autor desconhecido
© Vicente, 1586, p. 106



Fig. 69
Capitu. XXIX
Xilogravura, autor desconhecido
© *Amadis de Gaula*, 1526, f. 54



Fig. 70
Capitulo XIII
Xilogravura, autor desconhecido
© Rodrigues, 1530, f. 56



Fig. 71

Calisto; Melibea; Parmeno; Sêprôio; Celestia; Elicia; Crito

Xilogravura, autor desconhecido

© Rojas, 1518-20, s.p.



Fig. 72

Calisto; Melibea; Parmeno; Sempronio; Celestina; Elicia; Crito

Xilogravura, autor desconhecido

© Rojas, 1536, s.p.



Fig. 73
Siguense unas coplas
 Xilogravura, autor desconhecido
 © Reinososa, s.d., frontispício



Fig. 74
Espejo de enamorados
 Xilogravura, autor desconhecido
 © *Espejo de enamorados*, 1535?, frontispício

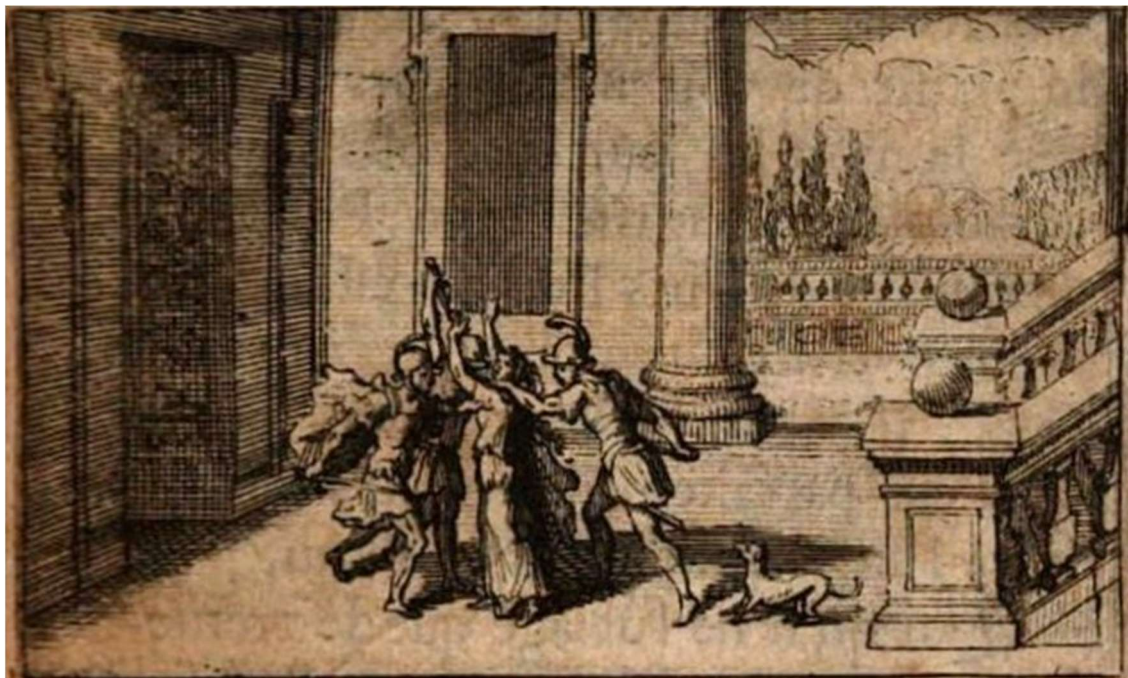


Fig. 75
Pedre I
 Gravura, autor desconhecido
 © Maugin de Richebourg, 1699, p. 117



Fig. 76
Alfonse IV. Roy VII
 Gravura de Louis Simmoneau
 Buril, 6,1 x 21,3 cm
 © Le Quien de La Neufville, 1700, p. 187



Fig. 77
Pierre I. Roy VIII
 Gravura de Louis Simmoneau
 Buril, 6,1 x 21,3 cm
 © Le Quien de La Neufville, 1700, p. 215

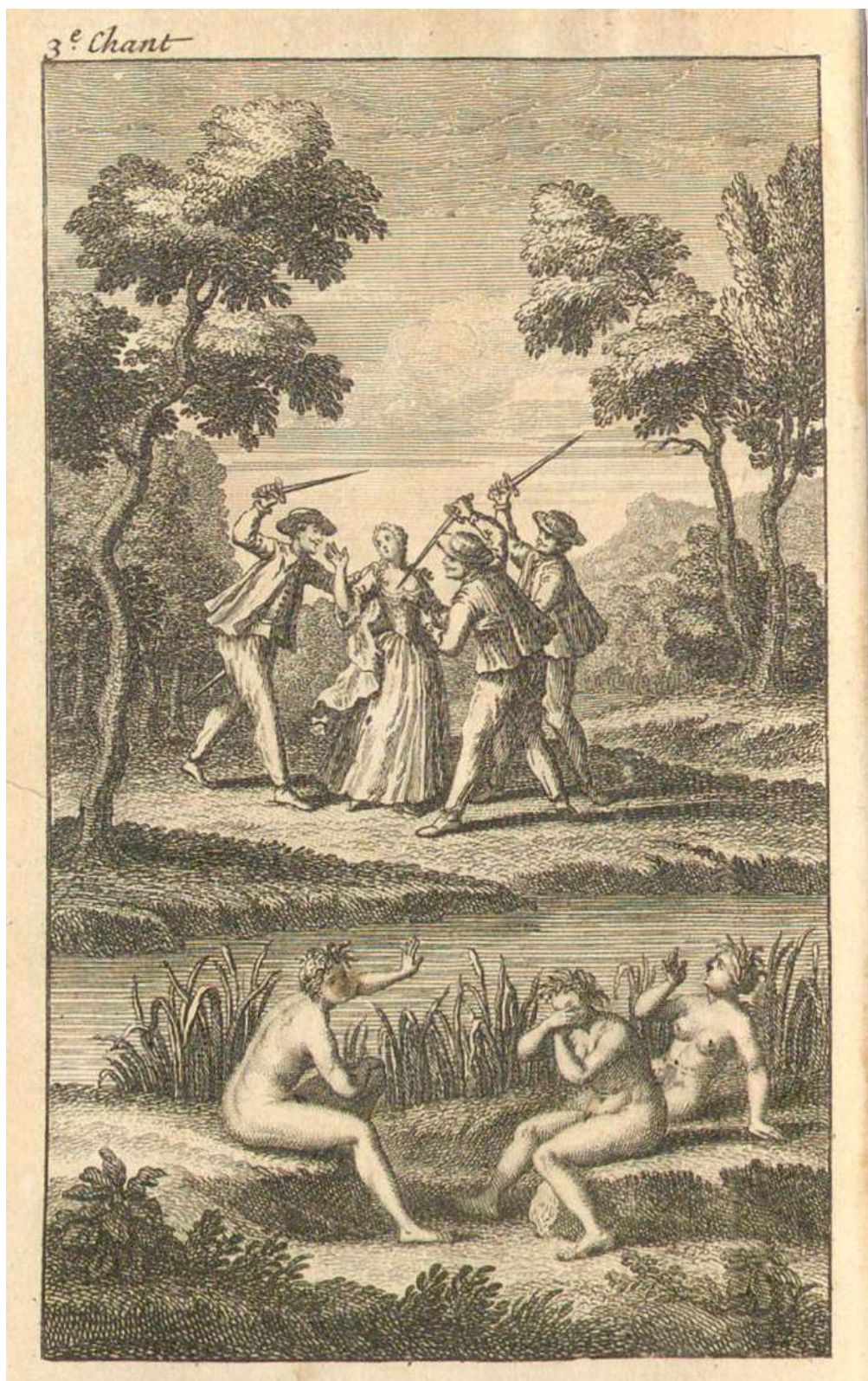


Fig. 78

3.º Chant

Desenho de Robert-François Bonnard, gravura de Jean-Baptiste Scotin

Buril, 12,5 x 7,5 cm

© Camões, 1735, s.p.



Fig. 79
Canto 3
Gravura, autor desconhecido
Butil, 11,0 x 6,5 cm
© Gendron, 1759, s.p.



Fig. 80

Morte de Inês de Castro

Gravura, autor desconhecido, século XVIII

© PRISMA ARCHIVO / Alamy Stock Photo



Fig. 81
Chant Troisième
 Gravura de Charles-Dominique-Joseph Eisen
 Buril, 13,0 x 8,0 cm
 © Camões, 1776, s.p.



Fig. 82

Romance de la garza de Portugal Doña Inès de Castro

Xilogravura, autor desconhecido

© *Romance de la garza de Portugal*, 1696-1718, s.p.



Fig. 83

Curiosa xacara nueva, en que refiere la vida, y lastimosa muerte de Doña Inés de Castro

Xilogravura, autor desconhecido

© *Curiosa xacara nueva*, 1679-1705, s.p.



Fig. 84

Verdadera relacion en que se refiere la historia desgraciada de Doña Inès de Castro

Xilogravura, autor desconhecido

© *Verdadera relacion*, 1746-1774, s.p.



Fig. 85

Illustratie voor het toneelstuk Ines de Castro van Rhijnvis Feith

Desenho de Reinier Vinkeles

Tinta sobre papel, 12,9 x 8,1 cm

Inv. RP-T-1898-A-4016 | Rijksmuseum, Amsterdão

© Rijksstudio – Rijksmuseum

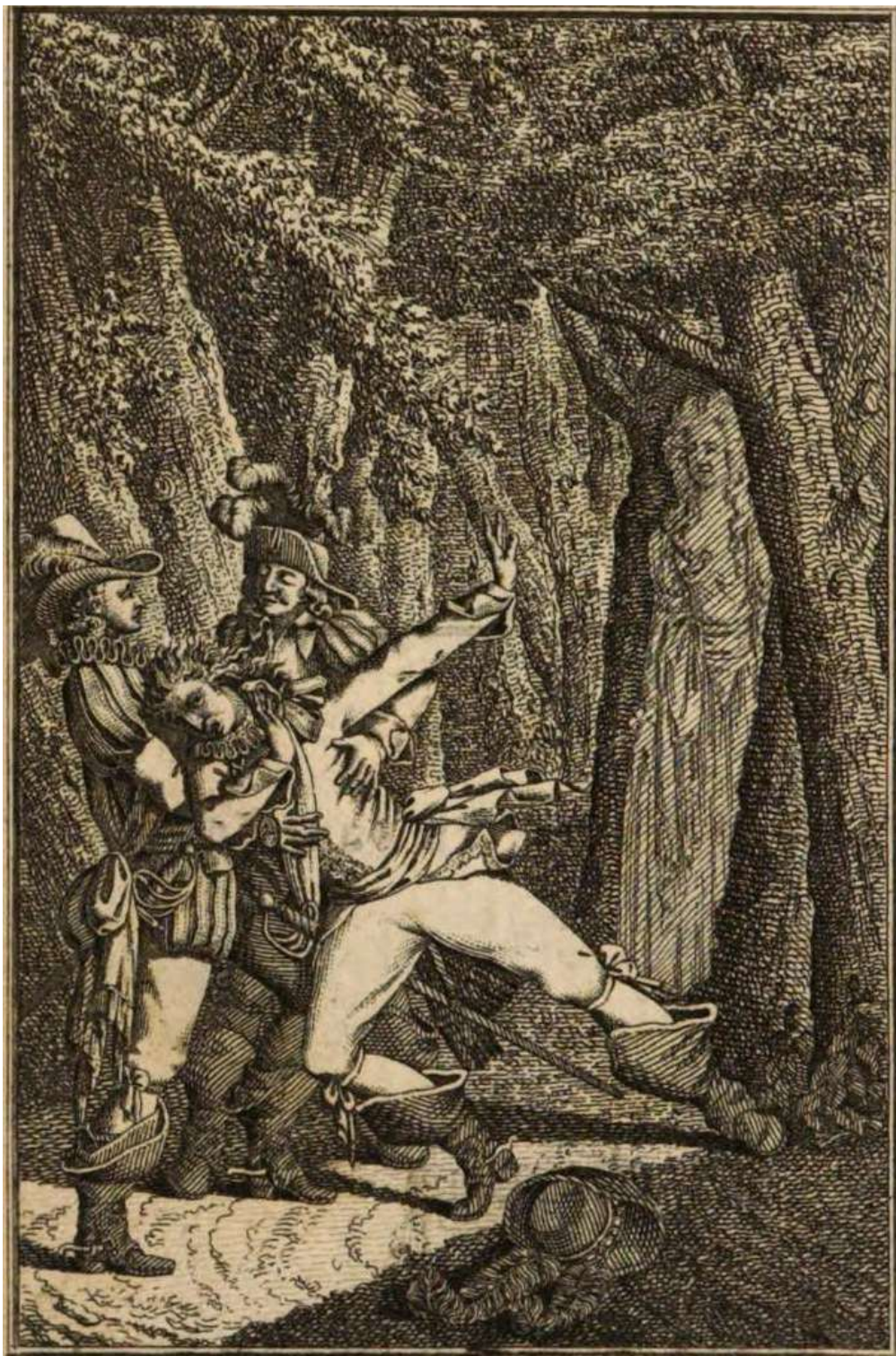


Fig. 86

Ha? – Was ist das? (5 Aufz. 1 Aufz. Ignez de Castro)

Gravura de I. Albrecht (?)

© Soden, 1791, frontispício



Fig. 87

Oimè!.. L'urna si scuote!.. Ines mi parla... / Odo il suon de' rimproveri, che troppo / lento a seguirla io fui... (Atto 5. Sc. Ultima)

Desenho de Francesco Rosaspina, gravura de Alessandri

© Greppi, 1789, s.p.



Fig. 88

Primeras tragedias españolas: Nise Lastimosa, y Nise Laureada

Desenho de Mariano Salvador Maella, gravura de Manuel Salvador Carmona

© López de Sedano, 1772, s.p.



Fig. 89

Súplica de Inês de Castro

Francisco Vieira, c. 1798-1801

Óleo sobre tela, 49,5 x 38 cm

Colecção particular

© Soares & Carvalho, 2001, p. 212



Fig. 90

Súplica de Inês de Castro

Francisco Vieira, c. 1803

Óleo sobre tela, 196 × 149 cm

Inv. 634966 | Coleção da Caixa Geral de Depósitos / dep. no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

© Luísa Oliveira, Arquivo de Documentação Fotográfica – Direcção-Geral do Património Cultural



Fig. 91

Lady Elizabeth Grey imploring of Edward IV, the restitution of her deceased Husband's lands

Gravura de William Wynne Ryland, a partir de Angelica Kauffman, 1780

Água-forte e ponteado, 33 x 39,1 cm

Inv. 1872,1012.1621 | British Museum, Londres

© The British Museum Images



Fig. 92

Fuga de Margarida de Anjou

Francisco Vieira, 1797-1798

Óleo sobre tela, 126 x 102 cm

Câmara Municipal do Porto / dep. no Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto | Inv. 23 Pin CMP

© Carlos Monteiro, Arquivo de Documentação Fotográfica – Direcção-Geral do Património Cultural



Fig. 93
D. Filipa de Vilhena armando seus filhos cavaleiros
 Francisco Vieira, 1801
 Óleo sobre tela, 150 x 3212 cm
 Colecção João Manuel Paes do Amaral Franco
 © Soares & Carvalho, 2001, p. 228



Fig. 94
Albert de Ligne, Prince of Arenberg and Barbaçon, On Horseback
 Anthony van Dyck, c. 1629-1632
 Óleo sobre tela, 305 x 226 cm
 The Earl of Leicester and the Trustees of the
 Holkham Estate, Norfolk
 © Lord Leicester and the Trustees of the
 Holkham Estate



Fig. 95
Equestrian portrait of Albert, duc d'Arenberg, prince of Barbonçon (1600-1674), in armour, with a blue sash, in a wooded landscape, a battlefield beyond, after Sir Anthony van Dyck
 Thomas Gainsborough, anterior a 1788
 Óleo sobre tela, 96,7 x 83,7 cm
 Coleção particular
 © Christie's



Fig. 96
Le Duc d'Arenberg
 Desenho de Josiah Boydell, gravura de Richard Earlom, a partir de Anthony van Dyck, 1783
 Água-forte e meia-tinta, 63,3 x 45,6 cm
 Inv. 1870,1008.2832 | British Museum, Londres
 © The British Museum Images



Fig. 97
The interview between Edgar and Elfrida after her marriage with Athelwold
 Gravura de William Wynne Ryland, a partir de Angelica Kauffman, 1786
 Água-forte, 49 x 62 cm
 Inv. 1873,0809.328 | British Museum, Londres
 © The British Museum Images



*Eis, ó Senhor, os filhos de teu filho,
Que vem com tristes lagrimas rogar-te
Que d'esta triste Mãe te compadeças.*
Act. IV. Sem. III.



*Baldia a triste o seu rogo, inutilmente
E as reliquias d'amor. Ignor supplica,
Que acobrada a vingança dos traidores,
O Rogo coração se petrifica.*



Fig. 98

Eis, ó Senhor, os filhos de teu filho / Que vem com tristes lagrimas rogar-te / Que d'esta triste Mai te compadeças (Act. IV. Scen. III.)

Desenho de Arcangelo Fuschini, gravura de António José Quinto

© Gomes Júnior, 1815, s.p.

Fig. 99

Súplica de Inês de Castro

© Gomes Júnior, 1817, s.p.

Fig. 100

Balda a triste o seu rogo, inutilmente / Co'as reliquias d'amor, Ignez supplica / Que acerbada a vingança dos traidores / O Regio coração se petrifica

© Gomes Júnior, 1843, s.p.

Fig. 101

Súplica de Inês de Castro

© Gomes Júnior, 1857, s.p.



Fig. 102

D. Inês de Castro implorando clemência a D. Afonso IV

Anónimo, século XIX

Óleo sobre tela, 212 x 200 cm

Inv. 698 | Museu Nacional de Arte Antiga / dep. no Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa

© Lara Bule



Fig. 103

D. Inês de Castro implorando clemência a D. Afonso IV. Pormenor.

Anónimo, século XIX

Óleo sobre tela, 212 x 200 cm

Inv. 698 | Museu Nacional de Arte

Antiga / dep. no Ministério dos
Negócios Estrangeiros, Lisboa

© Autor



Fig. 104

Carlos V y Felipe II

Antonio Arias Fernández, 1639-1640

Óleo sobre tela, 160,5 x 214,5 cm

Inv. P005582 | Museo Nacional del Prado, Madrid

© Banco de Imágenes Museo Nacional del Prado

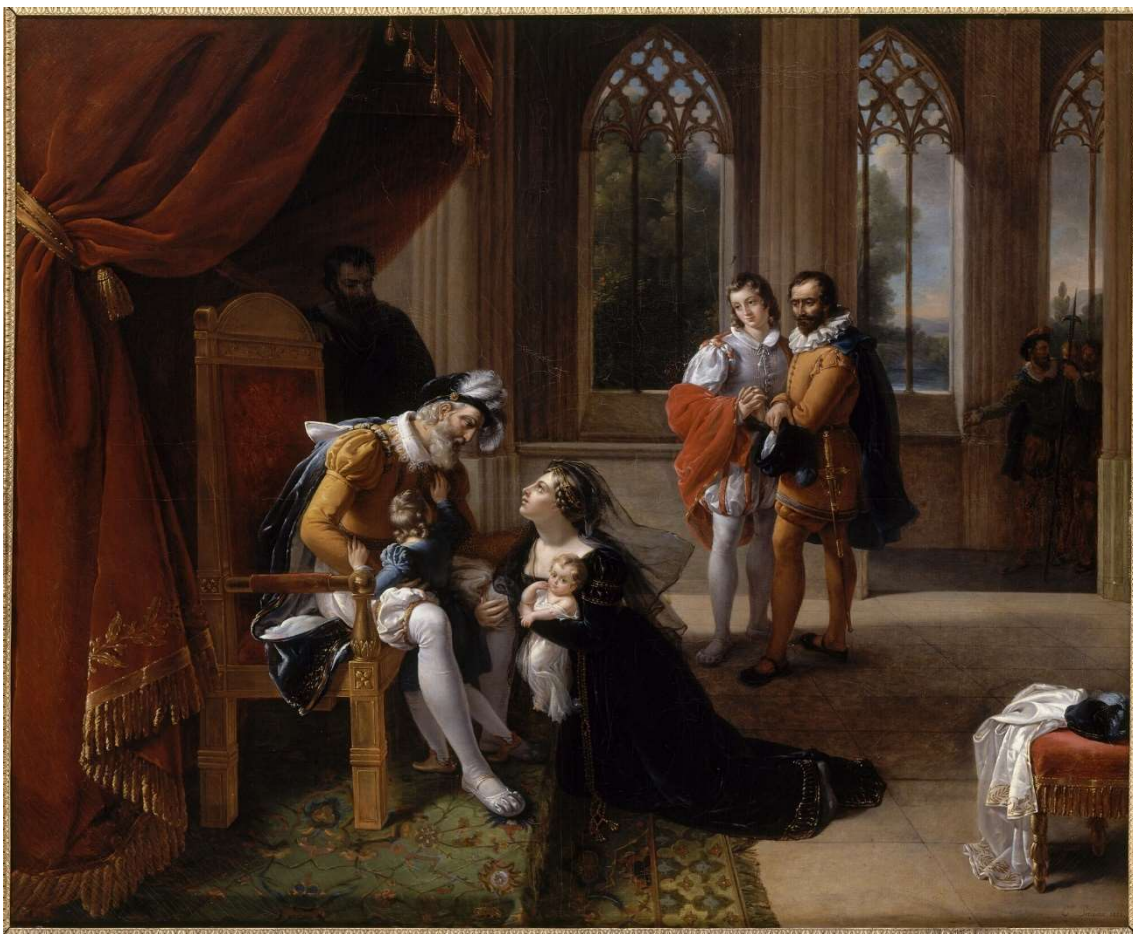


Fig. 105

Inès de Castro et ses enfants se jettent aux pieds du roi don Alphonse pour obtenir la grâce de don Pèdre
Eugénie-Honorée-Marguerite Servières, 1822

Óleo sobre tela, 113 x 139 cm

Inv. MV 7250 | Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon / dep. no Sénat, Palais du
Luxembourg, Paris

© Gérard Blot / RMN-GP (Château de Versailles)

INÈS DE CASTRO.

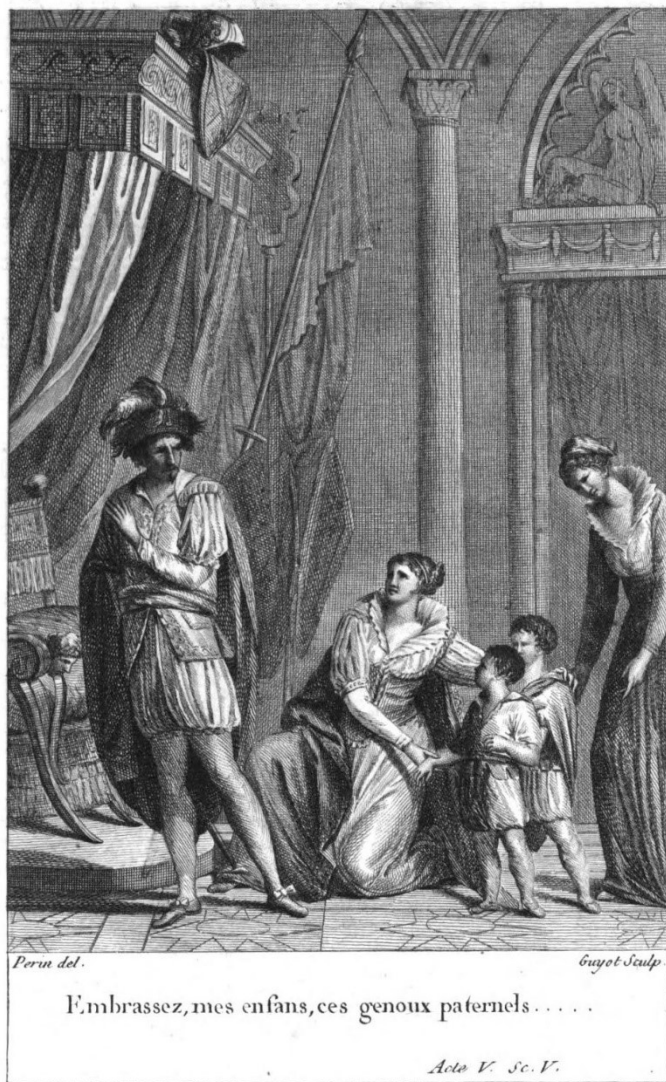


Fig. 106

Embrassez, mes enfans, ces genoux paternels... (Acte. V. Sc. V.)

Desenho de Perin, gravura de Guyot

© Petitot, 1803, p. 19



Fig. 107

Drama de Inês de Castro

Columbano Bordalo Pinheiro, 1901

Óleo sobre tela, 196 × 246 cm

Colecção do Exército Português / dep. no Museu Militar de Lisboa

© Museu Militar de Lisboa



Fig. 108

The Execution of Lady Jane Grey

Paul Delaroche, 1833

Óleo sobre tela, 246 x 297 cm

Inv. NG1909 | The National Gallery, Londres

© National Gallery Picture Library



Fig. 109

Estudo para “A morte de Inês de Castro”

Columbano Bordalo Pinheiro, anterior a 1901

Óleo sobre tela, 55 × 74 cm

Inv. 2455 | Museu Nacional Grão Vasco, Viseu

© Luísa Oliveira, Arquivo de Documentação Fotográfica – Direcção-Geral do Património Cultural



Fig. 110

Inês de Castro pressentindo os assassinos

Francisco Metrass, 1855

Óleo sobre tela, 229 × 163 cm

Inv. 140 | Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa

© Arnaldo Soares, Arquivo de Documentação Fotográfica – Direcção-Geral do Património Cultural



Fig. 111

Camões na gruta de Macau

Francisco Metrass, 1853

Óleo sobre tela, 163 x 132 cm

Inv. 499 | Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa

© Luísa Oliveira, Arquivo de Documentação Fotográfica – Direcção-Geral do Património Cultural



Fig. 112

Edouard V, roi mineur d'Angleterre, et Richard duc d'York, son frère puîné (1483), dita Les enfants d'Edouard

Paul Delaroche, 1831

Óleo sobre tela, 181 x 215 cm

Inv. 3834 | Musée du Louvre, Paris

© René-Gabriel Ojéda, RMN – Grand Palais (Musée du Louvre)



Fig. 113

Estudo para o quadro "Inês de Castro pressentindo os assassinos"
Francisco Metrass, 1850

Desenho a lápis preto sobre papel
marfim, 17,2 × 22,7 cm

Inv. 1564-B | Museu Nacional de
Arte Contemporânea – Museu do
Chiado, Lisboa

© José Paulo Ruas, Direcção-Geral
do Património Cultural / Arquivo de
Documentação Fotográfica



Fig. 114

Estudo para o quadro "Inês de Castro pressentindo os assassinos"
Francisco Metrass, 1850

Desenho a lápis preto sobre papel
marfim, 17,2 × 27,2 cm

Inv. 1564-C | Museu Nacional de
Arte Contemporânea – Museu do
Chiado, Lisboa

© José Paulo Ruas, Direcção-Geral
do Património Cultural / Arquivo de
Documentação Fotográfica



Fig. 115
Morte de Inês de Castro
 Karl Brullov, 1834
 Óleo sobre tela, 213 x 290,5 cm
 Inv. 5085 | Museu Estatal Russo, S. Petersburgo
 © Photo Scala, Florença



Fig. 116
Retrato de Fanny Tacchinardi Persiani como Amina na ópera de Bellini La Sonnambula
 Karl Brullov, 1834
 Óleo sobre tela, 113 x 87 cm
 Inv. 203 | Museu da Academia de Belas-Artes, S. Petersburgo
 © Fine Art Images

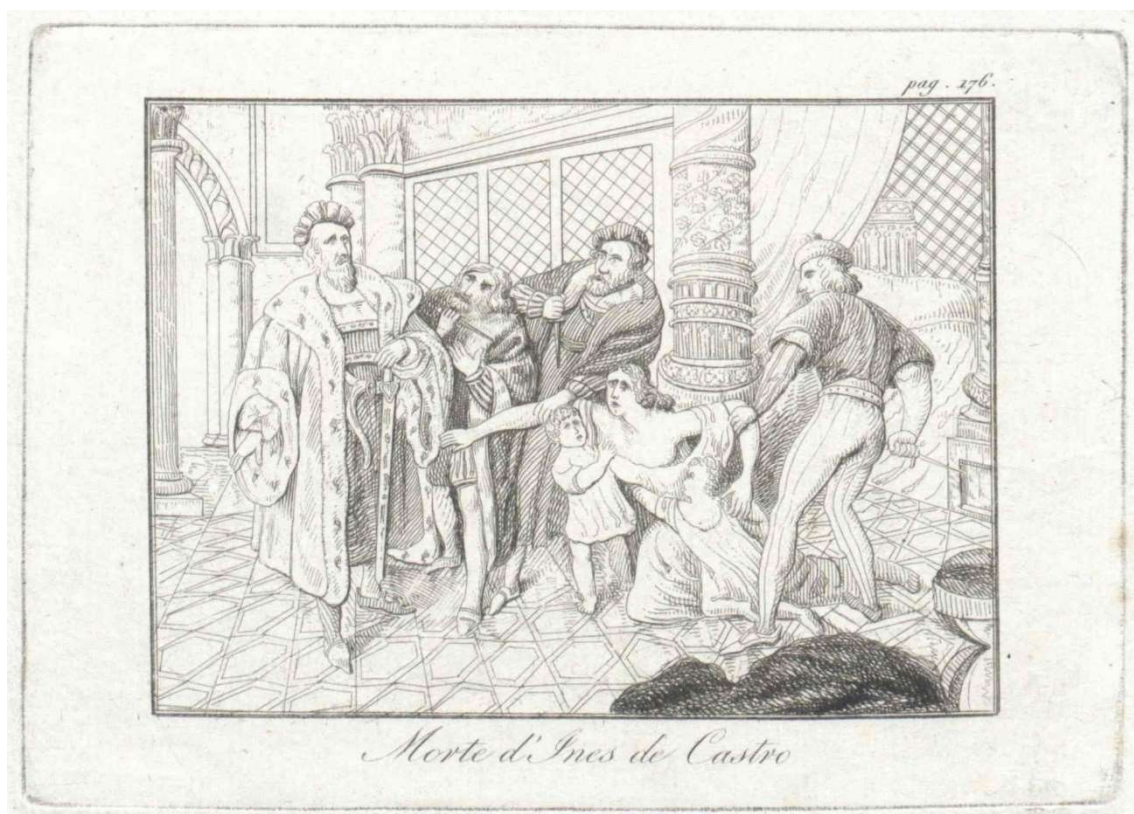


Fig. 117

Morte d' Ines de Castro

Anterior a 1850

Água-forte, 14,8 x 21,8 cm

Inv. Pk 3001, 1115 | Österreichischen Nationalbibliothek, Viena

© ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung



Fig. 118

La Mort d'Inès de Castro

Aimé-Benoît Marquet, 1839

Óleo sobre tela, 151 x 117 cm

Inv. 872.1.1 | Musée des Beaux-Arts de Pau

© Patrick Segura, Direction des Musées de France



Fig. 119
Inès de Castro allongée (Entourée de personnages affligés)
 Jean-Auguste-Dominique Ingres, anterior a 1867
 Desenho a grafite sobre papel 16,9 x 21 cm
 Inv. MI.867.2732 | Musée Ingres, Montauban
 © Guy Roumagnac, Direction des Musées de France



Fig. 120
Homère déifié, dita l'Apothéose d'Homère
 Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1827
 Óleo sobre tela, 386 x 512 cm
 Inv. 5417 | Musée du Louvre, Paris
 © René-Gabriel Ojéda, RMN – Grand Palais (Musée du Louvre)



Fig. 121
Inès de Castro
 Gravura a partir do quadro de 1812 de Forbin
 © Genlis, 1817, p. 29



Fig. 122
Inès de Castro
 Litografia de Eugène Leroux a partir do quadro de 1819 de Forbin
 © Marcellus, 1843, s.p.

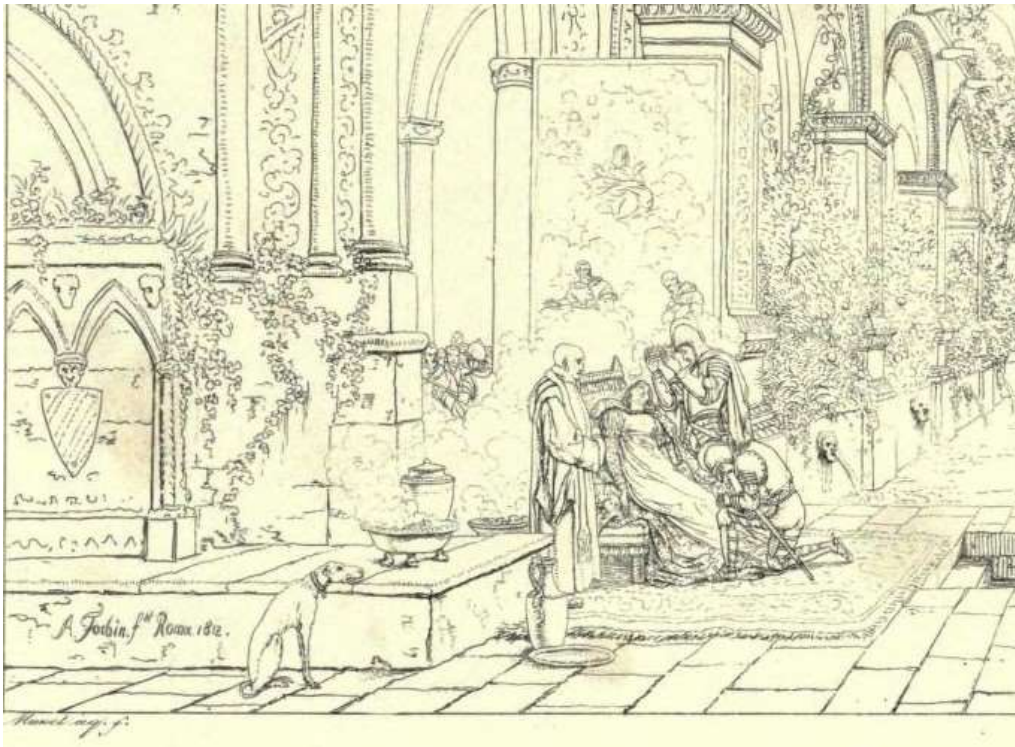


Fig. 123

Inès de Castro

Gravura de Johann Nepomuk Muxel a partir do quadro de 1812 de Forbin

© Passavant, 1852, p. 243



Fig. 124

Ines de Castro

Gillot Saint-Èvre, 1827

Óleo sobre tela, 138 x 163,5 cm

Inv. 3488 | Maison de Victor Hugo - Hauteville House, Guernesey

© Maisons de Victor Hugo/Roger-Viollet



Fig. 125
Le Couronnement d'Ines de Castro
 Pierre-Charles Comte, 1849
 Óleo sobre tela, 130 x 98,6 cm
 Inv. B 387 | Musée des Beaux-Arts de Lyon
 © Service Images du Musée des Beaux-Arts de Lyon



Fig. 126
König Philipp III
 Juan Pantoja de la Cruz, 1601-1602
 Óleo sobre tela, 176 × 116 cm
 Inv. 9490 | Kunsthistorisches Museum Wien,
 Gemäldegalerie
 © KHM-Museumsverband



Fig. 127
Felipe III
 Juan Pantoja de la Cruz, 1606
 Óleo sobre tela, 204 x 122 cm
 Inv. P002562 | Museo Nacional del Prado, Madrid
 © Banco de Imágenes Museo Nacional del Prado



Fig. 128

Inès de Castro

Joseph-Fortunet Layraud, 1882

Óleo sobre tela, 407 x 700 cm

Inv. P. 106 | Musée de Valence

© Musée de Valence



Fig. 129

Inès de Castro

Joseph-Fortunet Layraud, 1882

Fotografia, anterior a 1969

© Musée de Valence



Fig. 130
Inès de Castro
 Salvador Martínez Cubells, 1887
 Fotografía anterior a 1939, 24 x 30 cm
 © Archivo Moreno – Instituto del Patrimonio Cultural de España

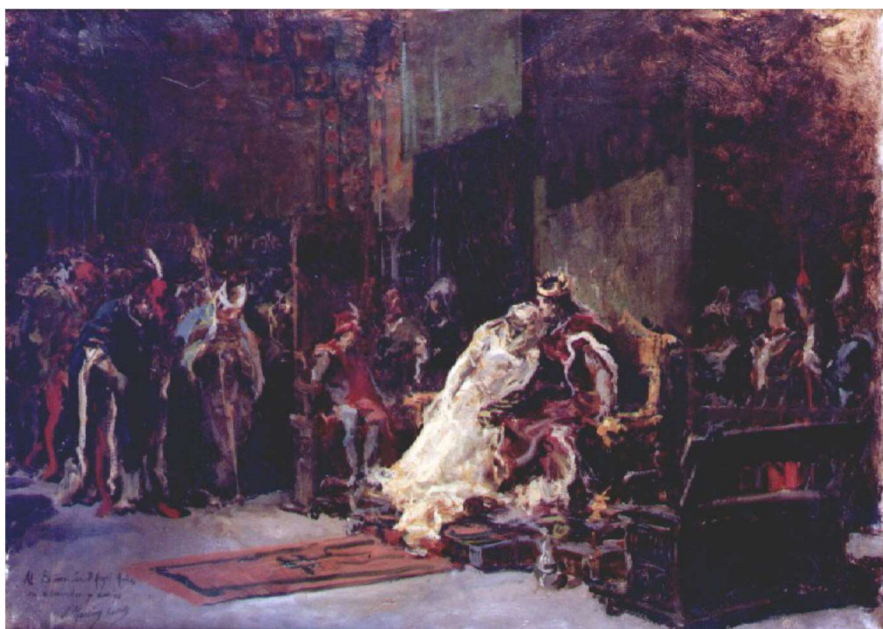


Fig. 131
Boceto para Reinar después de morir
 Salvador Martínez Cubells, c. 1887
 Óleo sobre tela, 45 x 61 cm
 Inv. CE1694P | Museo de Bellas Artes de Córdoba
 © CER.es – Ministerio de Cultura y Deporte, España



Fig. 132

Educación del príncipe don Juan

Salvador Martínez Cubells, 1877

Óleo sobre tela, 325 x 487 cm

Inv. P005733 | Museo Nacional del Prado, Madrid

© Banco de Imágenes Museo Nacional del Prado



Fig. 133

Doña Juana la Loca

Francisco Pradilla y Ortiz, 1877

Óleo sobre tela, 340 x 500 cm

Inv. P004584 | Museo Nacional del Prado, Madrid

© Banco de Imágenes Museo Nacional del Prado



Fig. 134

O Grande Desvairo

Acácio Lino de Magalhães, 1920

Óleo sobre tela, 340 x 500 cm

Inv. P004584 | Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

© Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso



Fig. 135

Trasladação de Inês de Castro

Acácio Lino de Magalhães, 1904

Inv. 98. Pint.95 | Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

© Coelho & Rebelo, 2016, p. 39



Fig. 136

Coroação de D. Inês de Castro

Marciano Henriques da Silva (atrib.), 1860 (?)

Óleo sobre tela

Colecção particular

© Autor

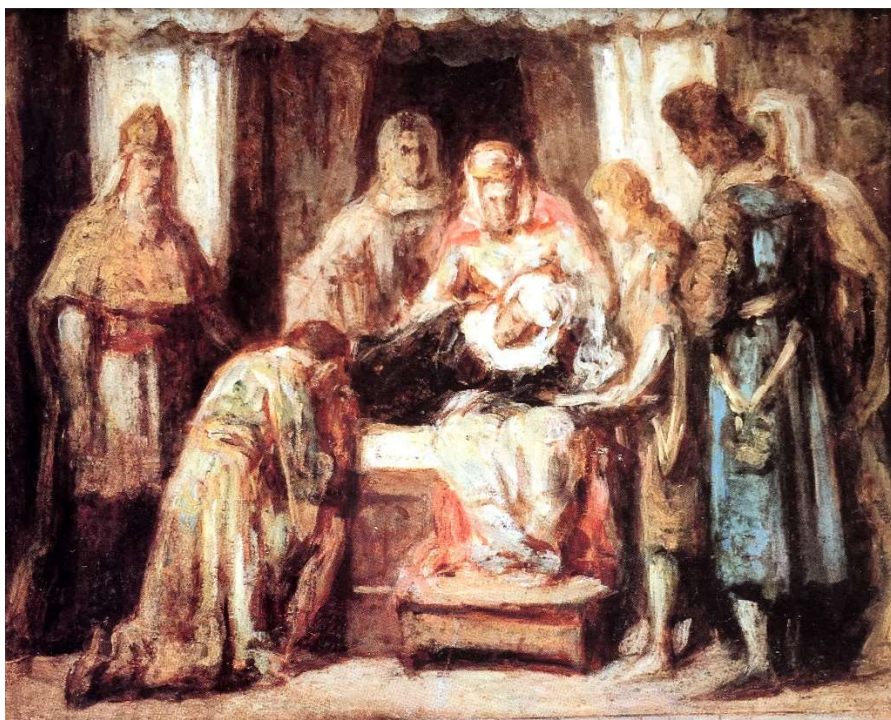


Fig. 137

D. Pedro e D. Inês de Castro

Caetano Moreira da Costa Lima, n. dat.

Óleo sobre cartão, 26 x 31 cm

Inv. 1558 MNSR | Museu Nacional Soares dos Reis, Porto

© José Pessoa, Arquivo de Documentação Fotográfica – Direcção-Geral do Património Cultural



Fig. 138

Coroação de Dna. Inês de Castro

Adolfo de Sousa Rodrigues, 1898

Óleo sobre cartão, 31,5 x 39 cm

Inv. 974 Pin MNSR | Museu Nacional Soares dos Reis, Porto

© Jorge Coutinho, Arquivo de Documentação Fotográfica – Direcção-Geral do Património Cultural



Fig. 139

Fonte dos Amores, Quinta das Lágrimas

João Cristino da Silva, c. 1871

Óleo sobre tela, 75 x 100 cm

Inv. 78 | Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa

© Carlos Monteiro, Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica



Fig. 140

La Musique aux Tuileries

Édouard Manet, 1862

Óleo sobre tela, 76,2 x 118,1 cm

Inv. NG3260 | The National Gallery, Londres

© The National Gallery



Fig. 141

Fonte dos Amores

Desenho de João Cristino da Silva, gravura de João Pedroso

© “Fonte dos Amores”, 1860, p. 289



Fig. 142

Fonte das Lágrimas

João Cristino da Silva, c. 1860

Lápis sobre papel, 11 x 18 cm

Cota LCSM 159 | Biblioteca de Arte Gulbenkian

© Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 143

Fonte das Lágrimas

João Ribeiro Cristino da Silva, último quartel do século XIX

Óleo sobre tela, 51 x 71 cm

Fundação Inês de Castro, Quinta das Lágrimas, Coimbra

© Autor



Fig. 144

Fonte das Lágrimas (Coimbra)

Gravura de João Ribeiro Cristino da Silva

© Mesquita, 1880, p. 110



Fig. 145
Fonte das Lagrimas
 Desenho de Thomas
 Livingstone Mitchell,
 gravura de W. Faithorn
 © Mitchell, 1854, s.p.

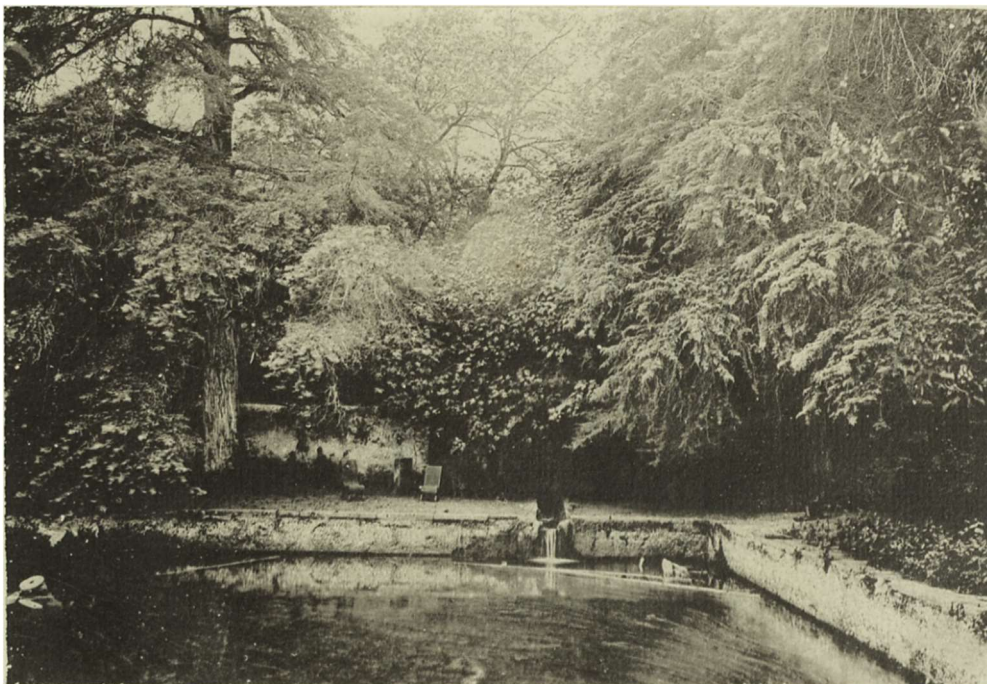


Fig. 146
Fonte das Lágrimas
 Fototipia de Emílio Biel, segundo fotografia de J. M. dos Santos
 © Viterbo, 1889, s.p.

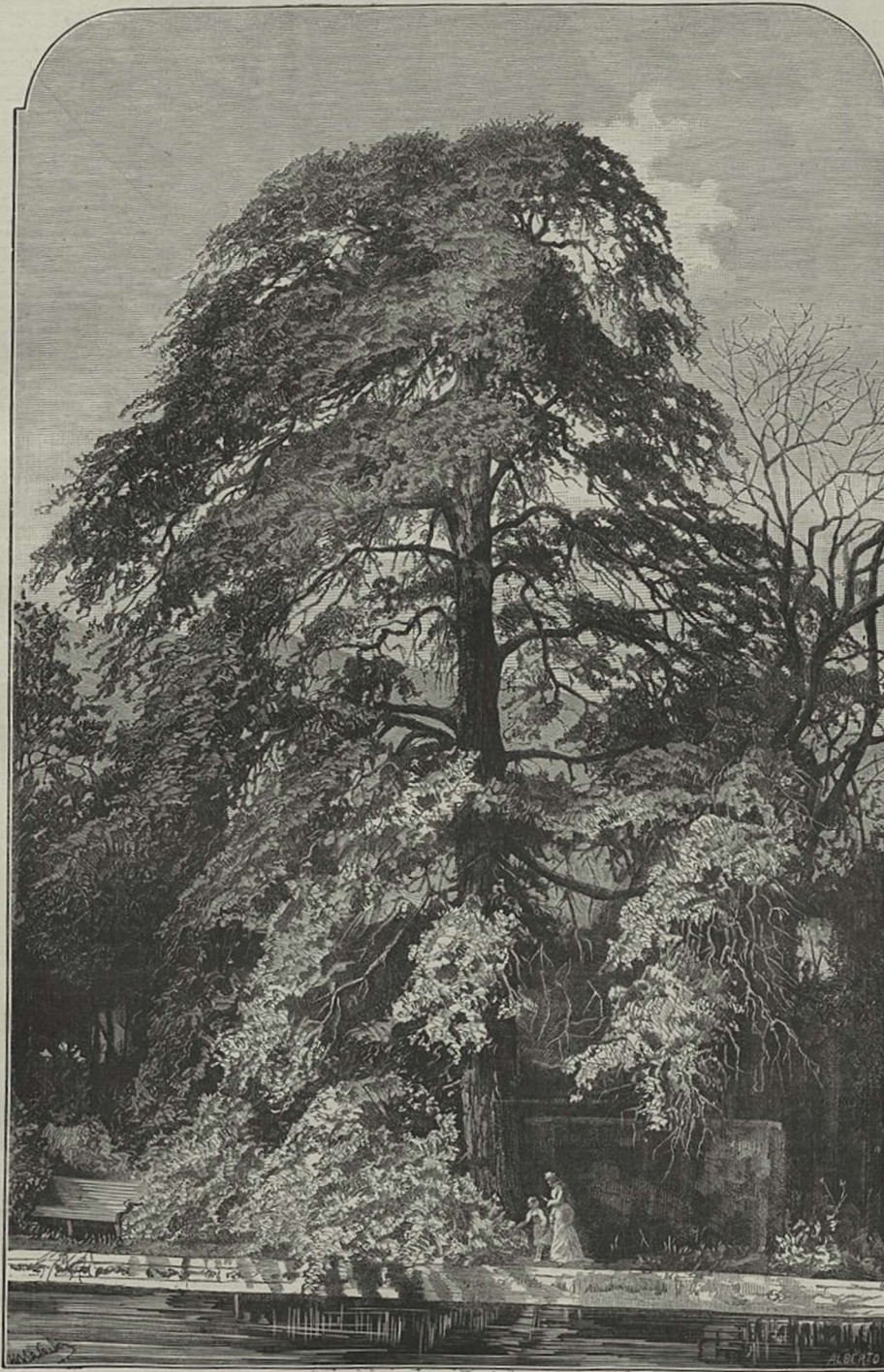


Fig. 147
Fonte das Lágrimas
 Fotografia de Carlos Relvas, c. 1880
 © Casa-Estúdio Carlos Relvas, Golegã



Fig. 148
A Fonte dos Amores na Quinta das Lágrimas em Coimbra
 Gravura aberta a partir de uma fotografia de Carlos Relvas
 © “As nossas gravuras”, 1880, p. 21

PORTUGAL PITTORESCO



COIMBRA — CEDRO SECULAR NA FONTE DOS AMORES (Desenho de M. de Macedo segundo uma photographia do sr. Carlos Relvas)

Fig. 149*Coimbra – Cedro secular na Fonte dos Amores*

Desenho de Manuel de Macedo a partir de uma fotografia de Carlos Relvas

© “As nossas gravuras”, 1881, p. 181



Fig. 150

Fonte dos Amores na Quinta das Lágrimas – Coimbra

J. A. Cunha Morais, 1900-02

Inv. PT/CPF/CNF-CALVB/0019/000037 | Centro Português de Fotografia

© Centro Português de Fotografia



Fig. 151

The Fonte dos Amores (Portugal)

Carrington Weems, 1909

© Rice Digital Scholarship Archive



Fig. 152

Afonso Lopes Vieira com o Prof. José Maria Rodrigues (em baixo, à direita), Eugénio de Castro (em baixo, à esquerda) e outras personalidades, na Fonte dos Amores, em Coimbra

© Nobre, 2007, p. 101



Fig. 153

Coimbra, Fonte dos Amores

Cota P.I. 17087 P | Biblioteca Nacional Digital

© Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 154

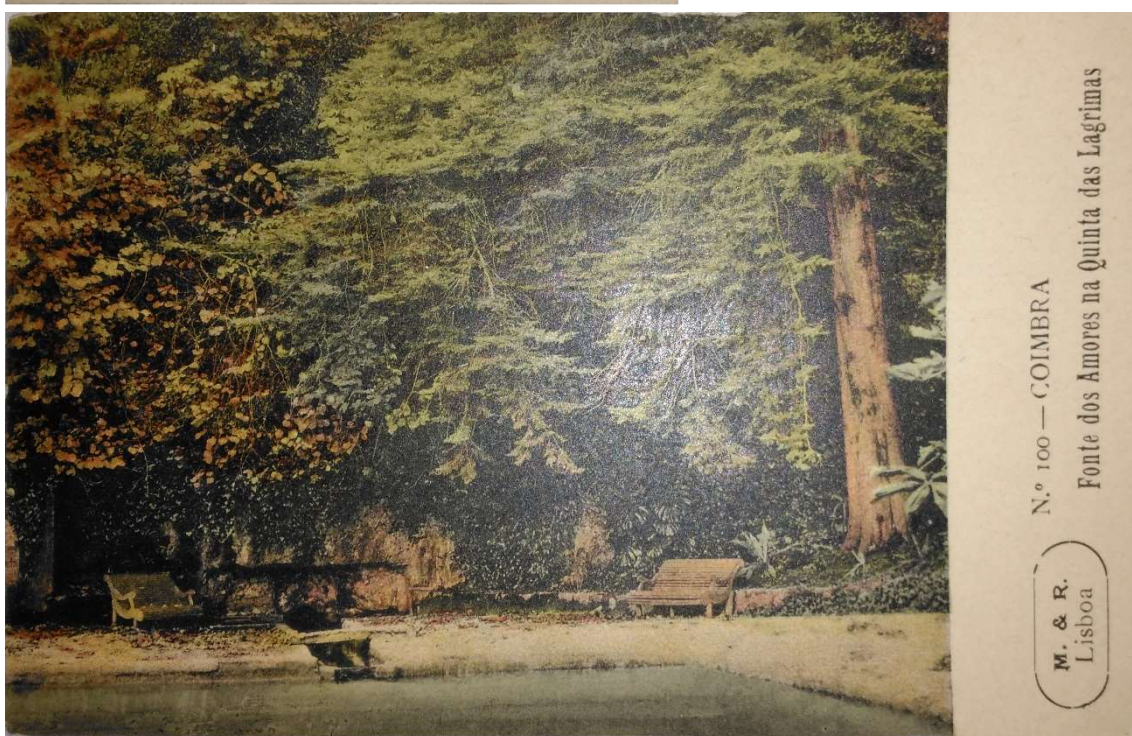
Coimbra, Fonte dos Amores

© Fundação Inês de Castro –
Doação Dr. José Miguel Júdice

Fig. 155

*Fonte dos Amores na
Quinta das Lagrimas.*

© Fundação Inês de Castro
– Doação Dr. José Miguel



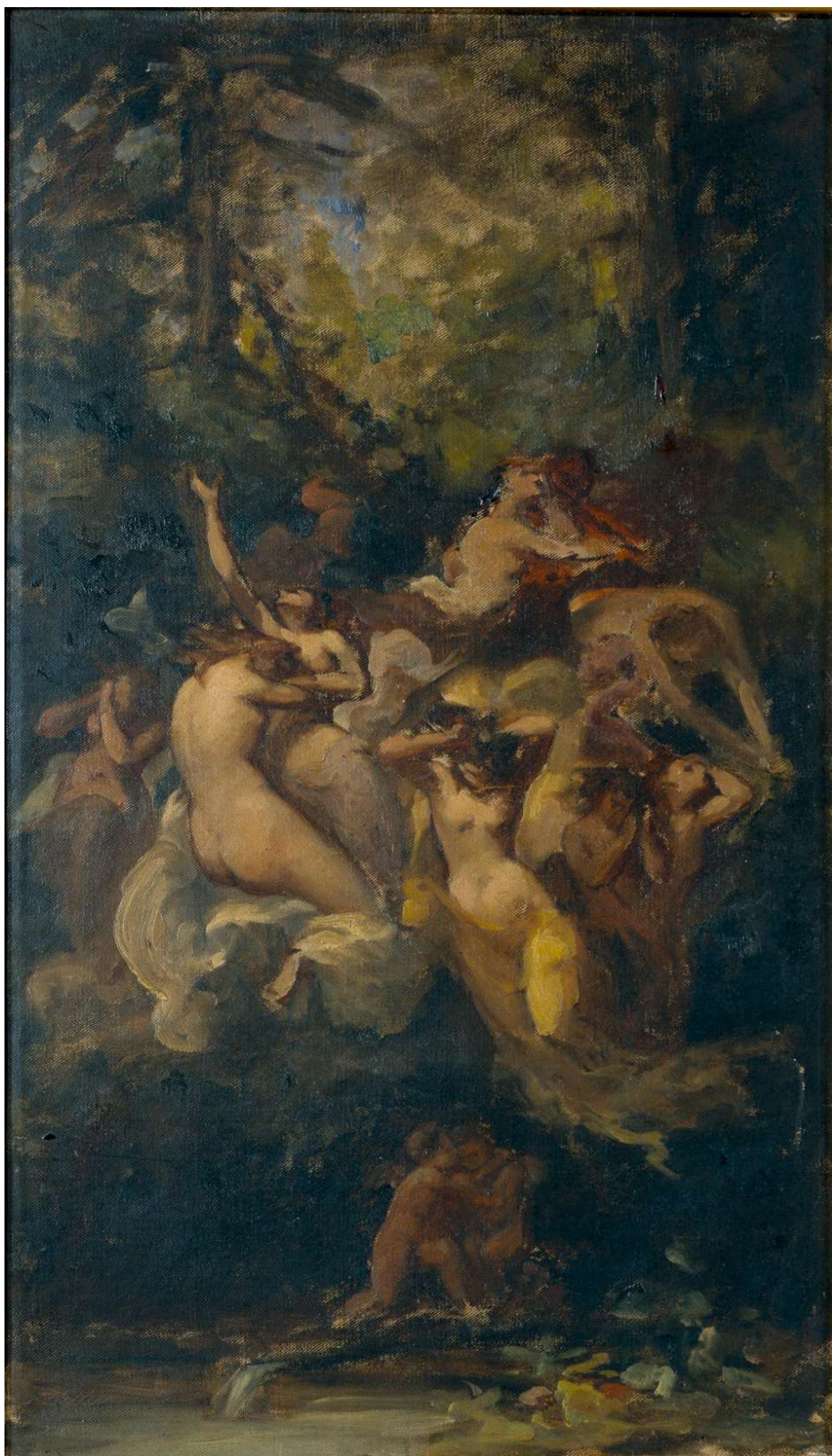


Fig. 156

As ninfas do Mondego chorando a morte de Inês de Castro

José Ferreira Chaves, c. 1899

Óleo sobre tela, 70 x 41 cm

Inv. 1491 | Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa

© José Pessoa, Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica



Fig. 157

Engano d'alma ledo e cego.

Adriano de Sousa Lopes, 1901

Óleo sobre tela, 240 x 140 cm

Inv. 7 | Museu da Sociedade Martins Sarmento, Guimarães

© Sociedade Martins Sarmento



Fig. 158

Ninfas do Mondego

José Simões de Almeida Júnior (Sobrinho), 1905

Baixo-relevo em gesso patinado, 170 x 139 cm

Inv. 45 | Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa

© Estúdios Novais, Instituto Português de Museus / Divisão de Documentação Fotográfica



Fig. 159

Inês de Castro

José Simões de Almeida Júnior (Tio), 1879

Procuradoria-Geral da República

© Débora Passos Simões de Almeida Tavares – simoesdealmeida.weebly.com



Fig. 160
D. Ignez de Castro – Estatua em mármore, de Simões d'Almeida, pertencente à sr.^a Duquesa de Palmela
 Gravura de Caetano Alberto da Silva, segundo fotografia de Henrique Nunes
 © Azevedo, 1880, p. 73



Fig. 161
Ignez de Castro
 Gravura de Manuel Diogo Neto, segundo tela de Francisco Vilaça
 © “7.^a Exposição de quadros”,



Figs. 162-163
Estavas linda Inês posta em
sosego – vista geral e pormenor
 Jorge Colaço, azulejos da fábrica
 de Sacavém, 1905-1907
 Galeria térrea, Palace Hotel
 Buçaco





Fig. 164

Dom Pedro e Dona Inês

Ernesto Ferreira Condeixa, finais do século XIX – inícios do século XX. Óleo sobre tela
Fundação Inês de Castro, Quinta das Lágrimas, Coimbra

© Fundação Inês de Castro, Coimbra

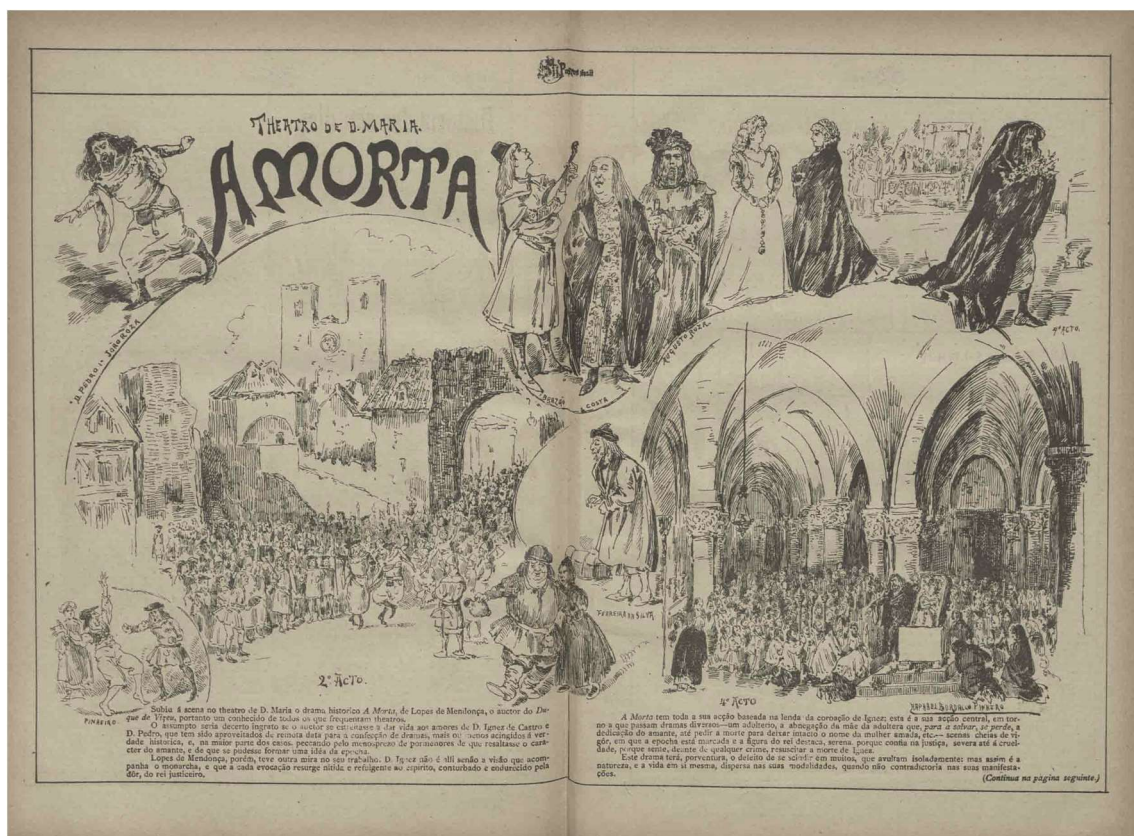


Fig. 165
Teatro de D. Maria. A Morta
 Gravuras de Rafael Bordalo Pinheiro
 © “Theatro de D. Maria”, 1891, pp. 4-5



Fig. 166
Adelina Abranches e Amelia Vieira
na Ignez de Castro, de Maximiliano
de Azevedo, (1897) – Papel de
D. Constança.
 © “As nossas actrizes”, 1906, p. 87

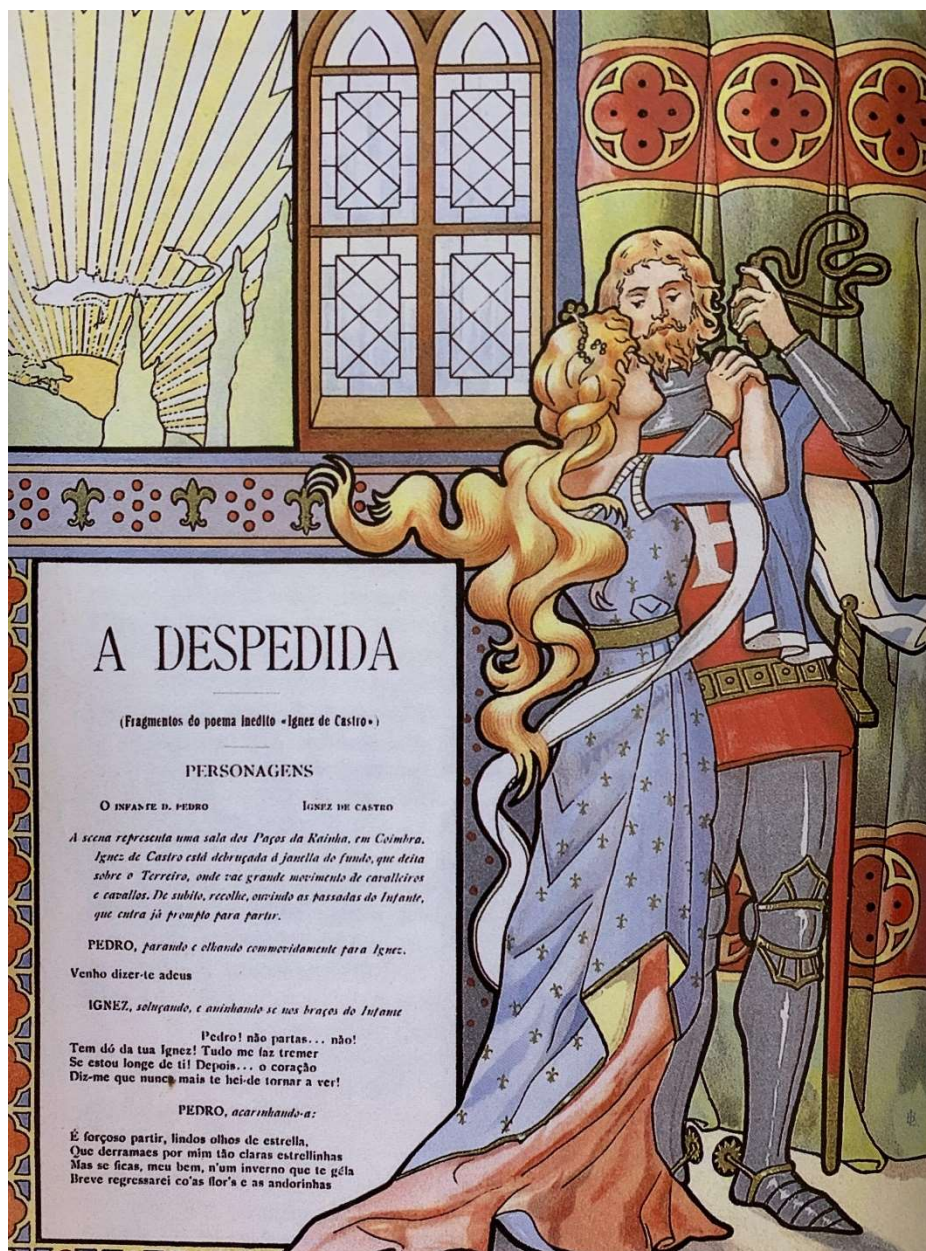


Fig. 167

A despedida (Fragmentos do poema inédito «Ignez de Castro»)

Gravura de Leopoldo Battistini, 1898

© Sousa, 2005, s.p.



Fig. 168
The Talba (frontispiece)
Gravura, autor desconhecido
© Bray, 1884, s.p.



Fig. 169

The pastoral play "Fair Rosamund," performed amateurs in Cannizaro Wood, Wimbledon

Gravura de Richard Taylor, 1886

© Illustrated London News Group

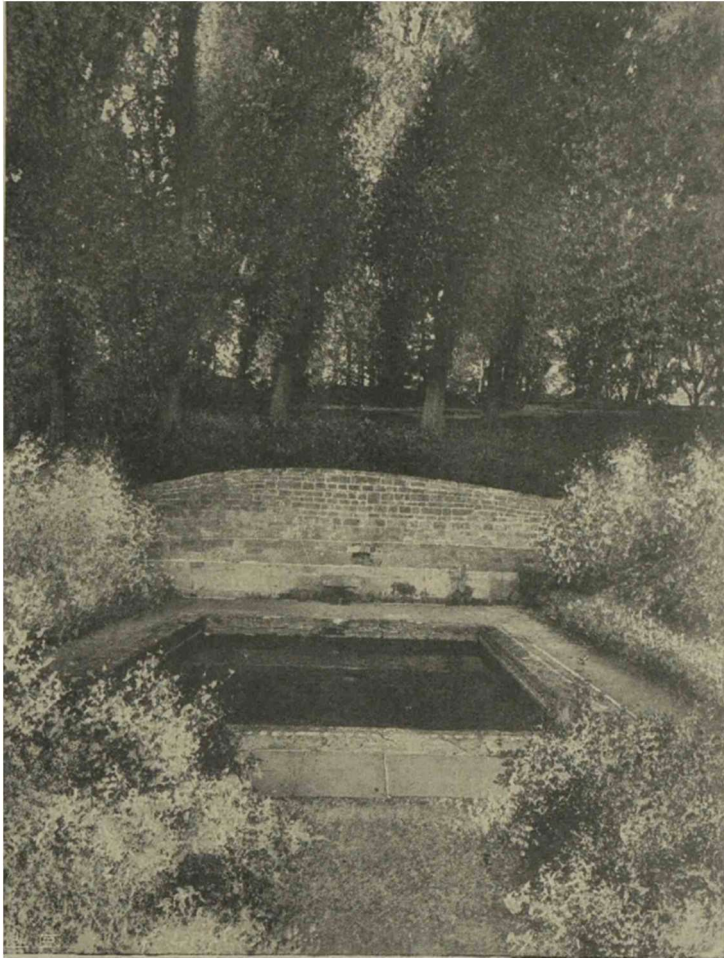


Fig. 170
Fair Rosamond's
Well in the park, 1896
 © Illustrated London
 News Group



Fig. 171
Rosamund's Well, Blenheim Park, Blenheim, Oxfordshire
 Fotografia de Henry Taunt, 1900
 Inv. CC49/00076 | National Monuments Record, Swindon
 © Historic England, Archive Services



Fig. 172

A Huguenot, on St Bartholomew's Day, Refusing to Shield Himself from Danger by Wearing the Roman Catholic Badge

John Everett Millais, 1851-52

Óleo sobre tela, 92,7 x 62,2 cm

The Makins Collection

© The Makins Collection / Bridgeman Images



Fig. 173

Dragg'd from her bower by murderous ruffian hands / Before the frowning king fair Inez stands. (Book III, page 80)

Desenho de Richard Westall, gravura de Abraham Raimbach

© Camões, 1572/1809a, s.p.



Fig. 174
Lusiad. Book 3
Desenho de J.W. Harding, gravura de Anker Smith
© Camões, 1572/1809b, s.p.



Fig. 175

Traziam-na os horríficos algozes / Ante o rei, já movido a piedade

Desenho de António Soares dos Reis, gravura de João Ribeiro Cristino da Silva

© Chagas, 1880, s.p.



Fig. 176

Inês de Castro com filho ao colo
(Esboço para edição d'*Os Lusíadas*)

António Soares dos Reis

Lápis sobre papel, 24 x 17 cm

Colecção de desenho de António
Teixeira Lopes

Inv. (1933) – 256 | Casa-Museu



Fig. 177

Ilustração do Canto III

Desenho de António Soares dos
Reis, gravura de João Pedroso

© Camões, 1878, s.p.



Ó tu, que tens de humano o gesto, e o peito,

CANTO III, EST. CXXVII

20

Fig. 178

Ó tu, que tens de humano o gesto, e o peito (Canto III, Est. CXXVII)

Desenho de Alfredo Roque Gameiro e Manuel de Macedo, gravura de José Pires Marinho
© Camões, 1900, il. 20



Ines pleads for her life

Fig. 179
Ines pleads for her life
Gravura de Henry Justice Ford
© Lang, 1895, p. 101



Ines de Castro zu den Füßen Alfonso's IV. Zeichnung von L. Bechstein.

Fig. 180
Ines de Castro zu den Füßen
Alfonso's IV
 Desenho de L. Bechstein
 © Corvin & Held, 1883, p.



Inez zu den Füßen Königs Alfonso's IV.

Fig. 181
Inez zu den Füßen Königs
Alfonso's IV
 Gravura, autor anónimo
 © Düringsfeld, 1863, p.



Fig. 182
Philippine Welser vor
Kaiser Ferdinand
 Gravura, autor anónimo
 © Düringsfeld, 1871, s.p.

Das Buch denkw. Frauen. 2. Aufl.

Leipzig: Verlag von Otto Spamer.

Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand.



Fig. 183
Philippine Welser vor Kaiser
Ferdinand I
 Sándor Liezen-Mayer, 1889
 Óleo sobre tela, 100 x 128
 cm
 Inv. 13030 | Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen –
 Neue Pinakothek, Munique
 © Bayerische



Fig. 184
Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand I
 Gravura de E. Rossi, a partir de quadro de Alois Delug
 © Kröner, 1890, p. 93



Fig. 185
*First meeting of Edward IV. and
 Lady Elizabeth Gray.*
 Gravura, autor anónimo
 © Ollier, 1870-1874, p. 613



Fig. 186

Assassinio de Ighes de Castro

Desenho de Alexandre-Joseph Desenne, gravura de Henri Laurent

© Camões. 1817, s.p.

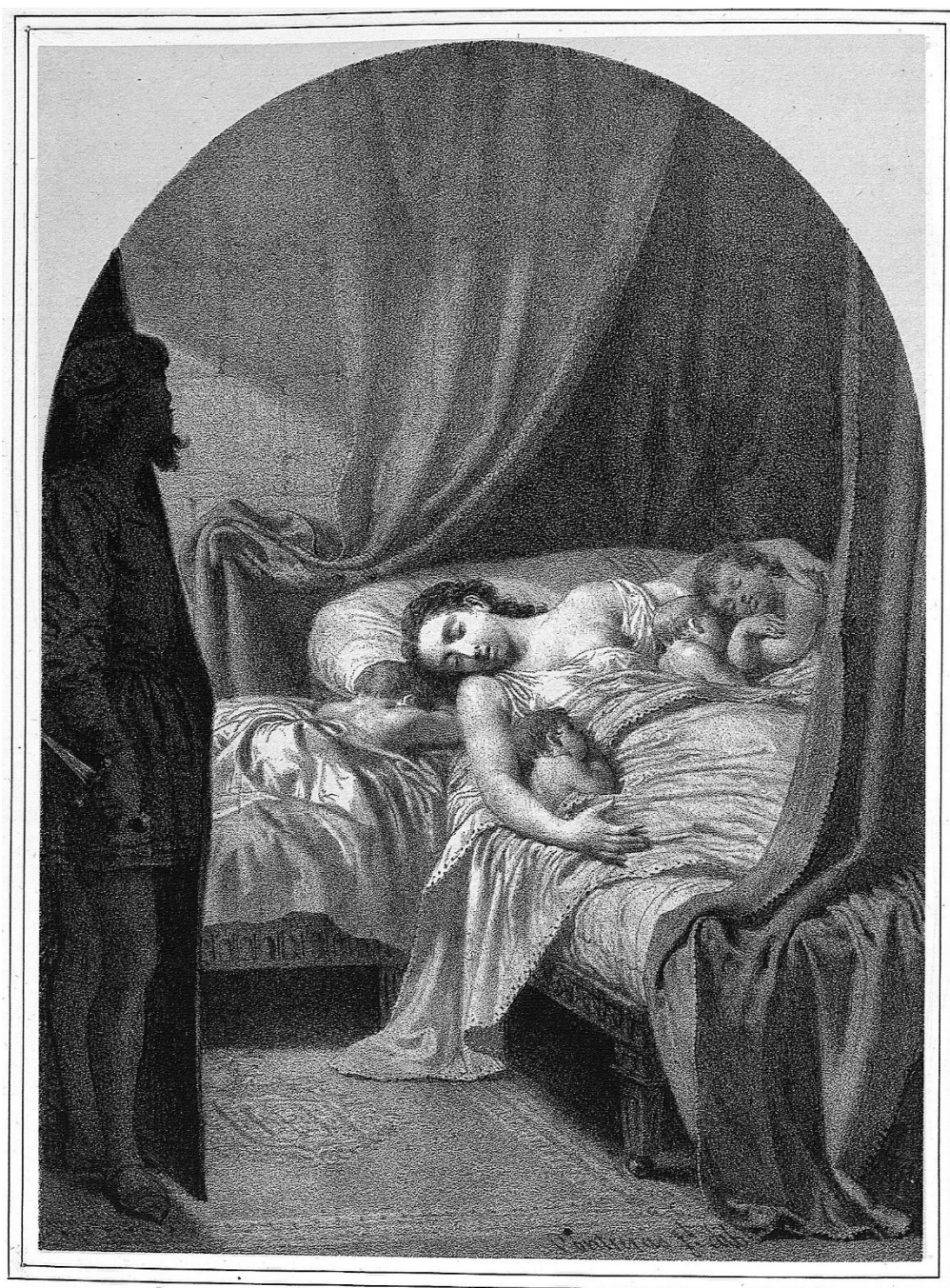


Fig. 187

Episode d'Inez de Castro

Desenho de Alexandre-Joseph Desenne, gravura de A. Coupé

© Florian, 1820, s.p.



Lit. de J. Donon. Madrid.

Fig. 188
Mujeres célebres. D.ª Inès de Castro
Litografía de Julio Donón
© Rada y Delgado, 1868, s.p.

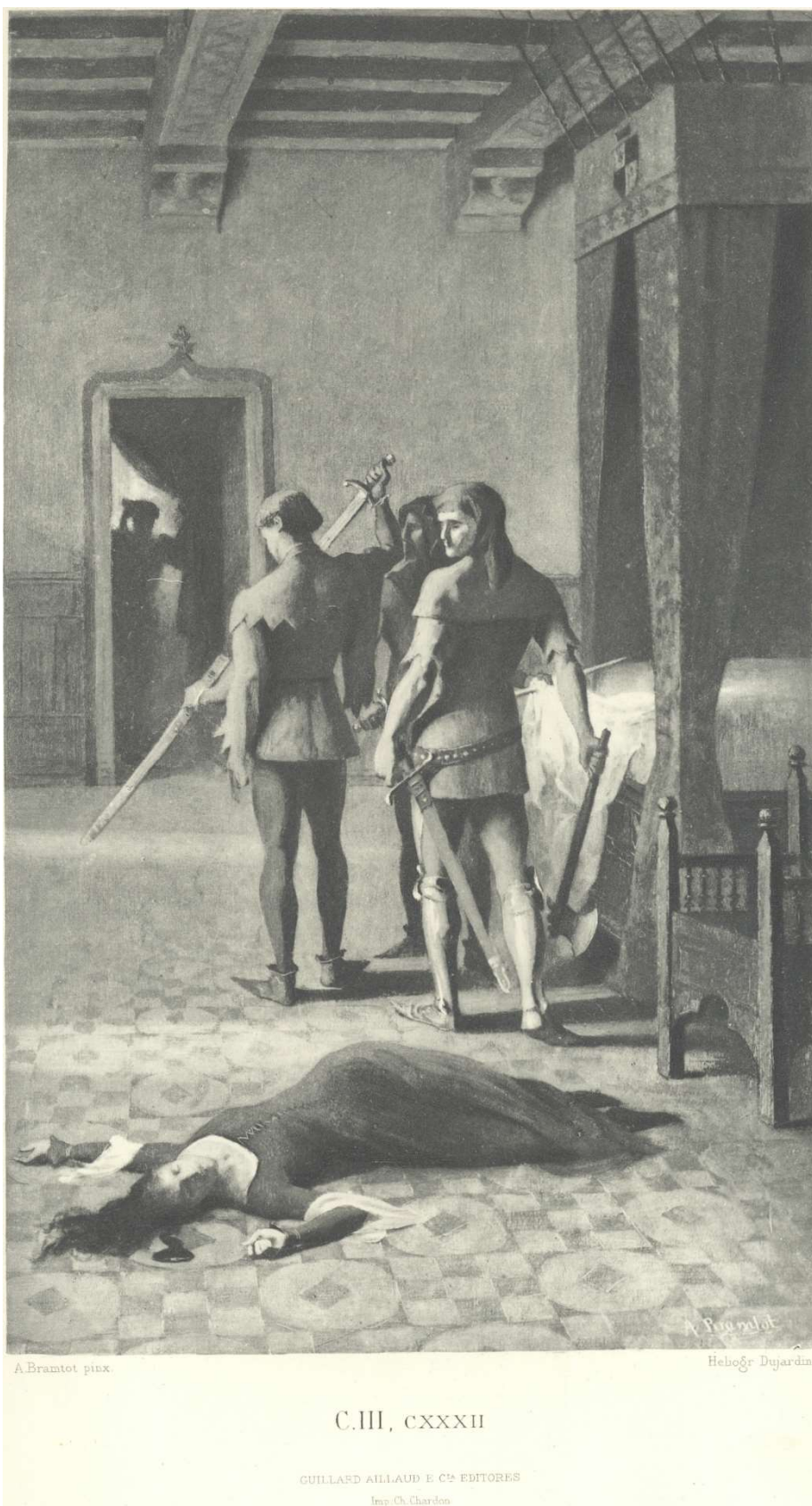


Fig. 189
C. III, CXXXII
Desenho de Alfred Bramtot, heliogravura de Paul Dujardin
© Camões, 1890, s.p.



Fig. 190
Assassinato de D. Iñez de Castro
 Desenho de Manuel de Macedo,
 gravura de Caetano Alberto da
 Silva



Fig. 191
Nova Castro
 Desenho de Manuel de Macedo,
 gravura de José Pires Marinho
 (?)



Fig. 192

Assassinio de D. Ignez de Castro

Desenho de Alfredo Roque Gameiro, gravura de José Pires Marinho

© Chagas, 1899, p. 289



Taes contra Ignez os brutos matadores,

CANTO III, EST. CXXXII

21

Fig. 193

Taes contra Ignez os brutos matadores (Canto III, Est. CXXXII)

Desenho de Alfredo Roque Gameiro e Manuel de Macedo, gravura de José Pires Marinho
© Camões, 1900, il. 21

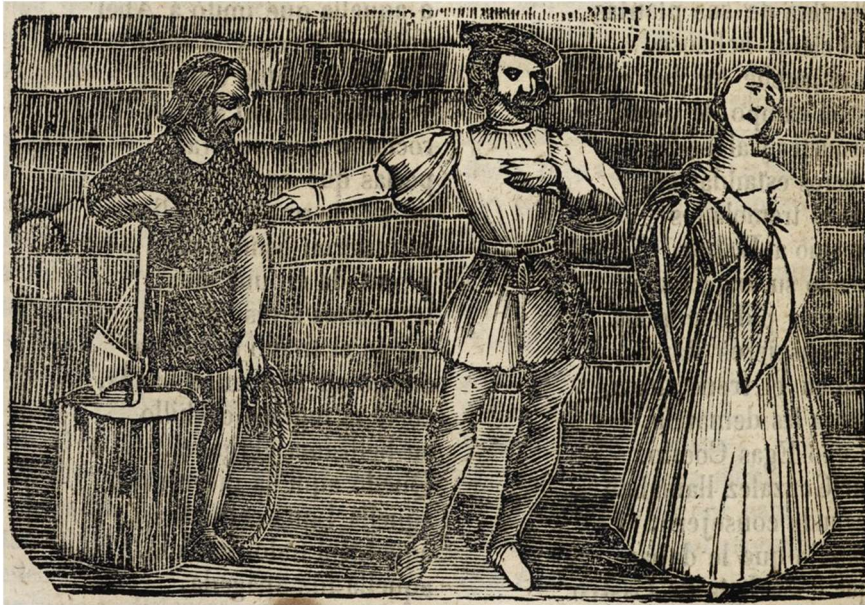


Fig. 194
Doña Ines de Castro cuello de Garza de Portugal
 Gravura, autor anónimo
 © *Doña Ines de Castro*, 1859, s.p.

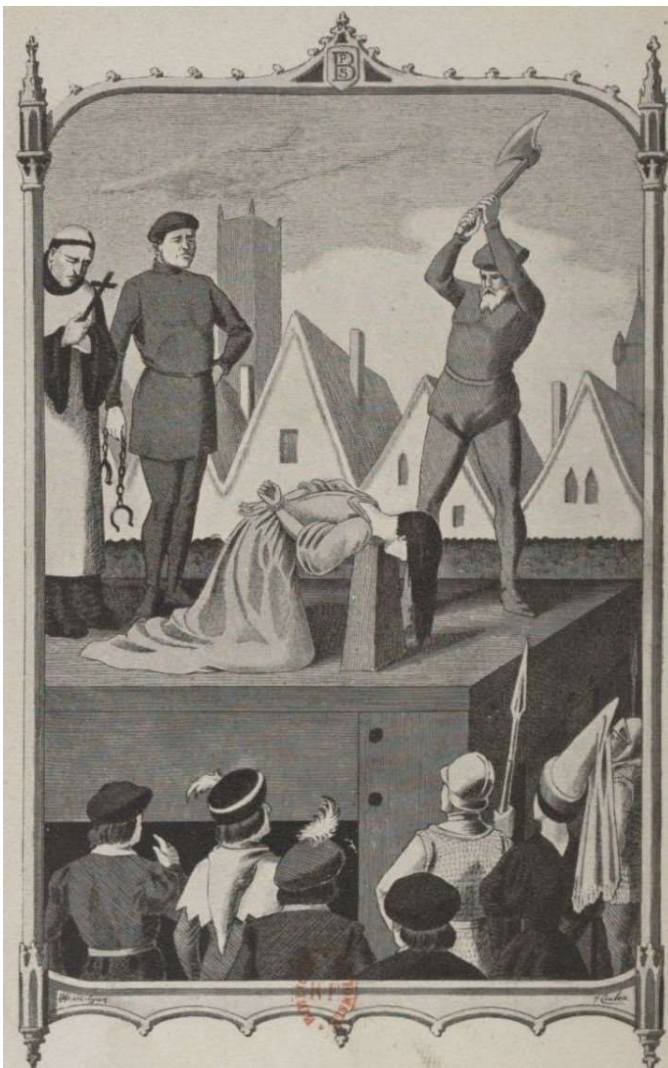


Fig. 195
Inès de Castro
 Litografía de Coulon & Cie (?)
 © Ballanche, 1904, s.p.



Fig. 196
*Le Roi Dom Pèdre fait rendre les
 honneurs royaux au Corps d'Inès,
 morte depuis sept ans*
 Gravura, autor anónimo
 © Durdent. 1816, s.p.



Fig. 197
*El-Rei D. Pedro Iº faz tributar as
 Reaes honras ao corpo de D. Inês
 de Castro sette annos depois de
 morta*
 Gravura, autor anónimo



Fig. 198

*O caso triste, e digno da memória /
Que do sepulcro os homens desenterra /*

*Aconteceu da misera e mesquinha /
Que depois de ser morta foi Rainha.
Fabrica de cigarros de Joaquim
Gonçalves Villaverde. Rua da Ponte
Velha, 77, Pernambuco*

Desenho de Carl Frese, litografia de
Epaminondas Gouveia
Colecção Brito Alves, Fundação
Joaquim Nabuco, Recife



Fig. 199

Act V Sc. X Don Pèdre. (Lafon) Grands, citoyens, soldats saluez votre Reine!

Desenho de Louis-François Aubry, gravura de Paul Le Grand, 1823

Água-tinta, 16,2 x 20,3 cm

Cota E. 118 P. | Biblioteca Nacional Digital

© Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 200
M^{lle} Duchesnois. Rôle d'Inès dans Pierre de Portugal
 Litografia de Charles Étienne Pierre Motte
 © Gallica - Bibliothèque nationale de



Fig. 201
Lafon. Artiste sociétaire du théâtre français. Rôle de Dom Pèdre dans Pierre de Portugal
 Desenho de Alexandre-Marie Colin, litografia de Charles Étienne Pierre Motte, 1823-24
 Inv. RP-P-1905-6232 | Rijksmuseum, Amsterdam
 © Rijksstudio - Rijksmuseum



Fig. 202

Kroning van Inês de Castro

Gravura de Charles Rochussen

Tinta sobre papel, 28,3 x 39,0 cm

Inv. RP-P-OB-29.397 | Rijksmuseum, Amsterdão

© Rijksstudio - Rijksmuseum



Fig. 203

Homenaje tributado por la nobleza portuguesa al cadáver de D.^a Inés de Castro

Desenho de Eusebio Planas y Franquesa, gravura de Simón Gómez Polo

© Camões, 1874, s.p.



D. PEDRO I MANDANDO RECONHECER D. IGNEZ, DEPOIS DE MORTA, COMO RAINHA

Fig. 204

D. Pedro I mandando reconhecer D. Ignez, depois de morta, como rainha

Desenho de Alfredo Roque Gameiro, gravura de José Pires Marinho

© Chagas, 1899, p. 313



Fig. 205

Trasladação de D. Ignez de Castro

Desenho de António Monteiro Ramalho Júnior, gravura de Manuel Diogo Neto

© Sousa, 1897, p. 231



Fig. 206

Os Amores de D. Ignez / Les amours d'Ignez

Desenho de Charles-Abraham Chasselat, gravura de J. Duthé, c. 1815

© The Picture Art Collection / Alamy Stock Photo



Fig. 207

Cazamento Clandestino / Mariage secret

Desenho de Charles-Abraham Chasselat, gravura de J. Duthé, c. 1815

© The Picture Art Collection / Alamy Stock Photo



Fig. 208

Despedida / Les Adieux

Desenho de Charles-Abraham Chasselat, gravura de J. Duthé, c. 1815

Ponteado, aguarelado, 24,5 x 34,6 cm

Cota E. 1333 V. | Biblioteca Nacional Digital

© Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 209

Alphonse veut forcer Inès à renoncer à son mariage

Desenho de Napoléon Thomas, litografia de Becquet Frères, c. 1835

© The Picture Art Collection / Alamy Stock Photo



Fig. 210

Morte de D. Constança

Desenho de Paul Le Grand, litografia de Manuel Luís da Costa

© Leal, 1840, s.p.



Fig. 211

Cazamento clandestino de D. Pedro com D. Ignez de Castro

Desenho de Paul Le Grand, litografia de Manuel Luís da Costa

© Leal, 1840, s.p.



Fig. 212

Supplicio dos assassinos de D. Ignez de Castro

Desenho de Alfredo Roque Gameiro, gravura de José Pires Marinho

© Chagas, 1899, p. 305



Fig. 213

Théâtre Royal Italien. Château d'Inès dans l'Opéra d'Inès de Castro

Desenho de Louis Jules Frédéric Villeneuve, a partir de Domenico Ferri, litografia de Thierry Frères, 1839

© Gallica - Bibliothèque nationale de France



Fig. 214

Décoration du 3^e acte d'Inès de Castro (Théâtre Italien) – L'Artiste.

Desenho de Domenico Ferri, gravura de Henry Berthoud, 1839

© Gallica - Bibliothèque nationale de France



Fig. 215

Décoration du 3^e acte d'Inès de Castro (Théâtre Italien) – L'Artiste.

Desenho de Domenico Ferri, gravura de Henry Berthoud, 1839

© Gallica - Bibliothèque nationale de France



Figs. 216-217

Inès de Castro, opéra de Salvatore Cammarano et Giuseppe Persiani: cahier de costumes (fs. 11-12)

Desenhos a tinta e aguarela, autor anónimo, 1839

© Gallica - Bibliothèque nationale de France



Fig. 218
Maria Malibran nell'opera «Ines de Castro», in un bozzetto al Teatro San Carlo di Napoli
 Desenho, autor anónimo



Fig. 219
Ines de Castro, opéra de Salvatore Cammarano et Giuseppe Persiani: cahier de costumes (f. 5)
 Desenho a tinta e aguarela, autor anónimo, 1839
 © Gallica - Bibliothèque nationale de France



Fig. 220
Ritratto della ballerina Antonietta Pallerini nel III atto della Ines di Castro
 Desenho de Eugenio Bosa, gravura de Giuseppe Deyè, 1830
 Ponteadó, 21,3 x 16,6 cm
 Inv. P.D. 7100 | Museo Correr, Venezia



Fig. 221
Pallerini as Ines di Castro as she appeared this season at the King's Theatre
 Rainha Vitória, 1833
 Lápis e aguarela sobre papel, 16,1 x 11,3 cm
 Inv. 980015.ek | Royal Collection, Windsor Castle
 © Royal Collection Trust



Fig. 222
Scene from the ballet of Ines di Castro
 Rainha Vitória, 1833
 Lápis e aguarela sobre papel, 22,8 x 15,6 cm
 Inv. 980015.ec | Royal Collection, Windsor Castle
 © Royal Collection Trust



Fig. 223

Madame Persiani as Ines de Castro

Rainha Vitória, 1840

Lápis e aguarela sobre papel, 20,4 x 16,4 cm

Inv. 980011.r | Royal Collection, Windsor Castle

© Royal Collection Trust

Fig. 224

Signor Lablache in Ines de Castro

Rainha Vitória, 1840

Lápis e aguarela sobre papel, 23,8 x 19,0 cm

Inv. 980011.s | Royal Collection, Windsor Castle

© Royal Collection Trust



Fig. 225

Ines de Castro. Duo chanté par MM. Rubini et Lablache

Gravura, autor desconhecido

© Cheer, 2009, p. 391



Fig. 226

Victor Magnat dans "Inès de Castro"

Desenho de Paul Charles Delaroché, 1912

© Gallica - Bibliothèque nationale de

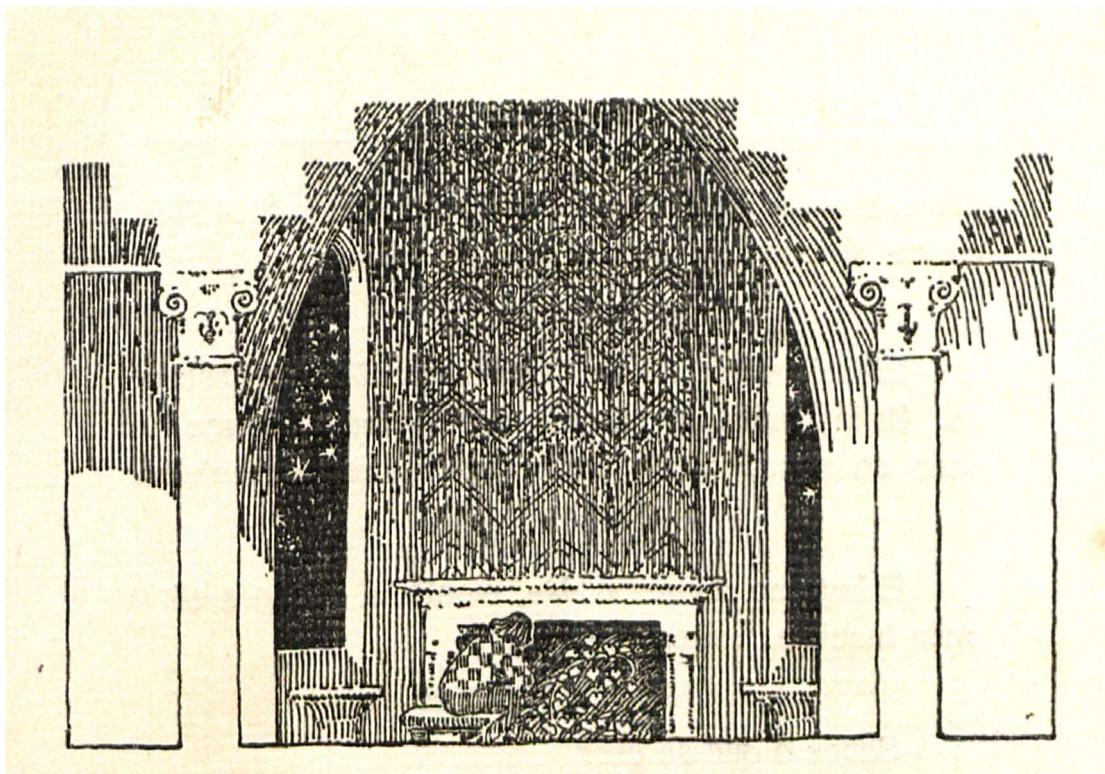


Fig. 227
Acto primeiro
 Gravura, autor desconhecido
 © Patricio, 1918, p. 1

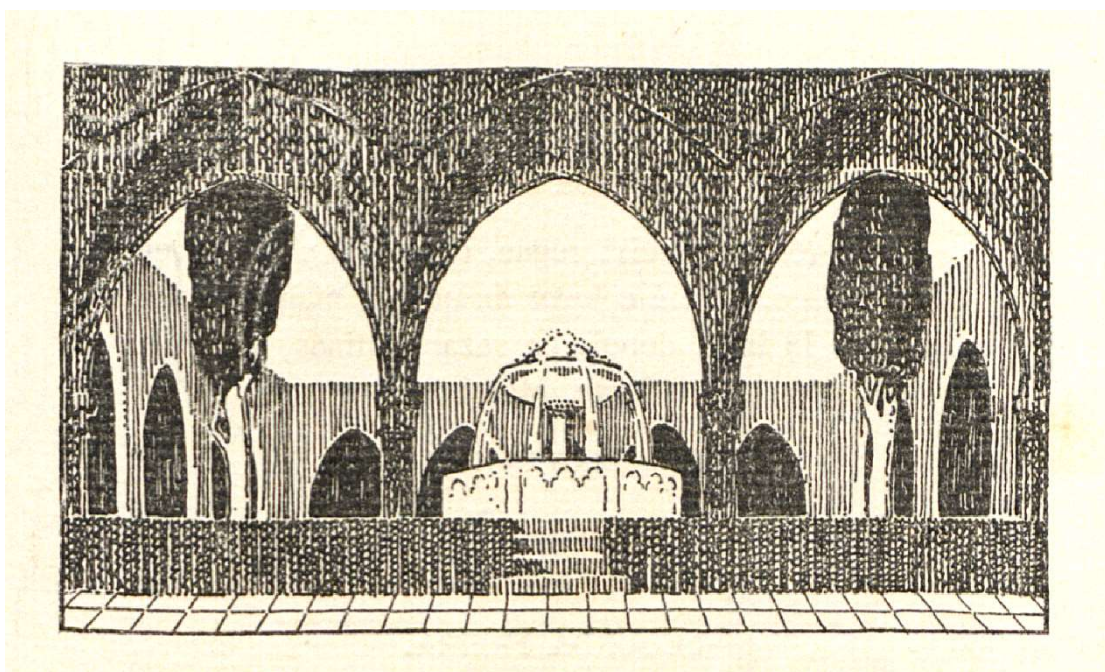


Fig. 228
Acto segundo
 Gravura, autor desconhecido
 © Patricio, 1918, p. 31

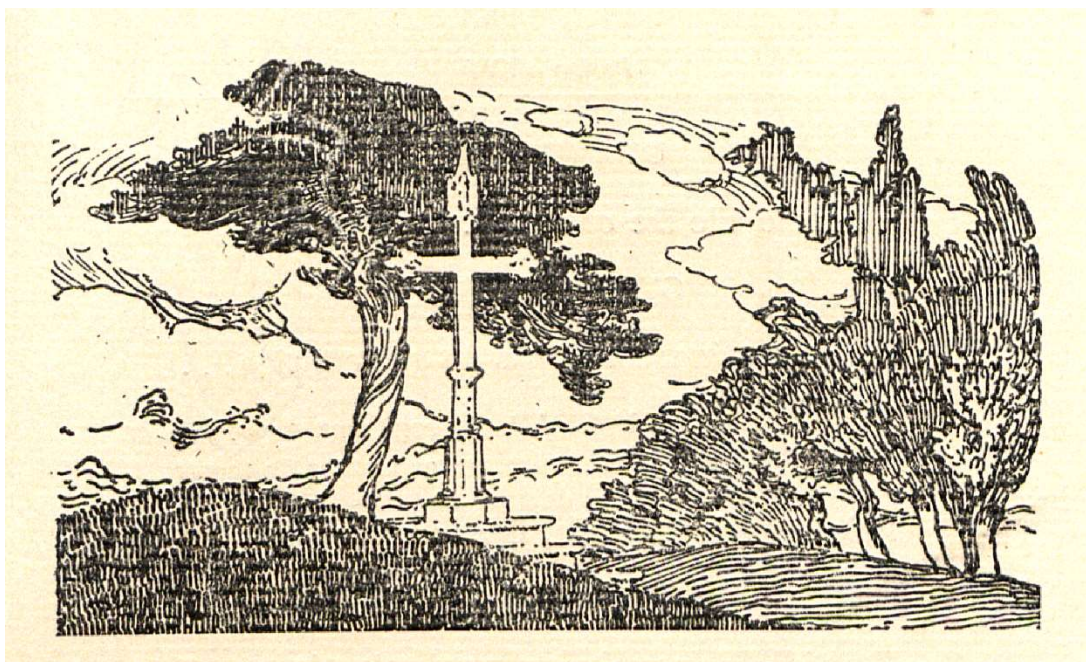


Fig. 229
Acto terceiro
 Gravura, autor desconhecido
 © Patrício, 1918, p. 63

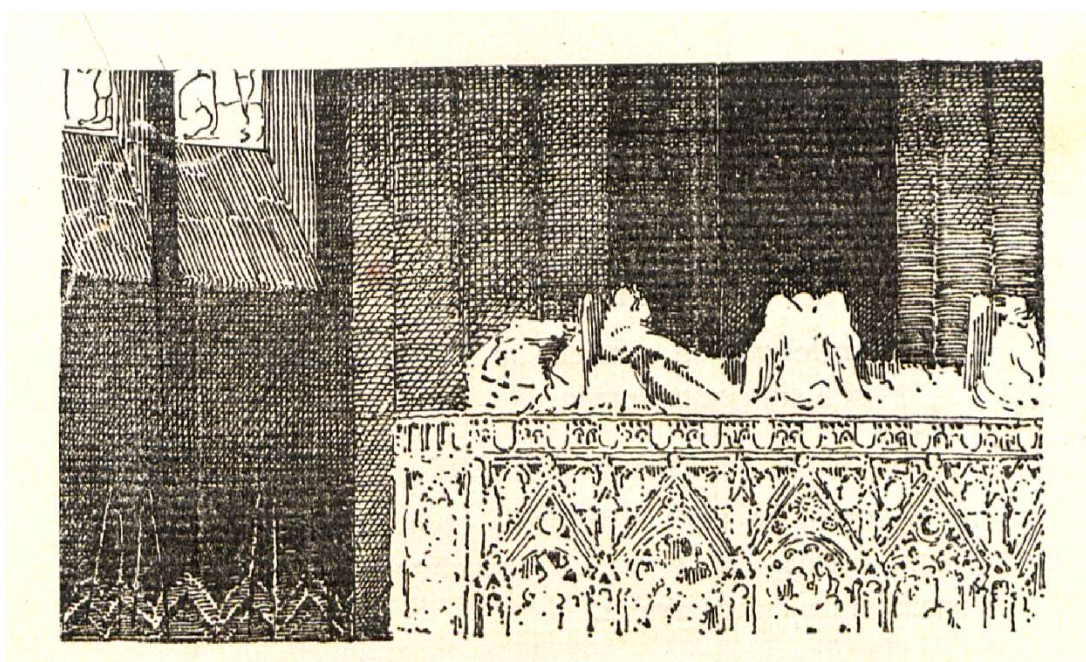


Fig. 230
Acto quarto
 Gravura, autor desconhecido
 © Patrício, 1918, p. 87



Fig. 231
Figurino para 2.º Assassino
 José de Almada Negreiros, 1918
 Guache sobre papel, 27,7 x 21,7 cm
 Inv. DP180 | Coleção Moderna – Museu
 Calouste Gulbenkian, Lisboa
 © Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 232
Programa dos Ballets Russes, Paris, 1917
 Pablo Picasso, 1917
 Tinta sobre papel, 31,5 x 24,5 cm
 Coleção Alberto Lacerda-Luís Amorim de
 Sousa
 © Fundação Mário Soares



Fig. 233
Inês de Castro 2º Acto, I Quadro (Manhã clara)
 José de Almada Negreiros, 1943
 © Teatro Nacional de S. Carlos



Fig. 234
Inês de Castro - Noviça
José de Almada Negreiros, 1943
© Teatro Nacional de S. Carlos



Fig. 235
Inês de Castro 2º Acto, II Quadro (Dia claro)
 José de Almada Negreiros, 1943
 © Teatro Nacional de S. Carlos



Fig. 236
Inês de Castro 3º Acto, II Quadro
 José de Almada Negreiros, 1943
 © Teatro Nacional de S. Carlos



Fig. 237
Maquete de cenário do bailado "Inês de Castro" / C^a Verde Gaio / Teatro da Trindade
 José Barbosa, 1940
 Guache sobre cartão, 47,0 x 50,3 cm
 Inv. MNT 77043 | Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa
 © Divisão de Divulgação e Formação - Instituto Português de Museus



Fig. 238
Bailado "Inês de Castro" / C^a Verde Gaio / T. Nac. S. Carlos
 Fotografia de Luiz Mendes do cenário de José Barbosa, 1940
 Positivo p/b, 24,0 x 18,0 cm
 Inv. MNT 49960 | Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa
 © Isabel Cartaxo, Divisão de Divulgação e Formação - Instituto Português de Museus



Fig. 239

Figurinos do bailado "Inês de Castro"/ C^a Verde Gaio / Teatro da Trindade

José Barbosa, 1940

Guache sobre papel, 26,5 x 24,5 cm

Inv. MNT 141566 | Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa

© Divisão de Divulgação e Formação - Instituto Português de Museus



Fig. 240

Figurino do bailado "Inês de Castro"/ C^a Verde Gaio /Teatro da Trindade - Aias

José Barbosa, 1940

Guache sobre papel, 24,0 x 20,0 cm

Inv. MNT 133012 | Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa

© Divisão de Divulgação e Formação - Instituto Português de Museus



Fig. 241

Francis, "Inês de Castro", Verde Gaio
Fotografia, autor desconhecido, 1940

© Santos, 1999, p. 81



Fig. 242

A Castro / C^a RCRM - Adro do Mosteiro de Alcobaça

Fotografia, autor desconhecido, 1935

Inv. MNT 141873 | Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa

© Direcção-Geral do Património Cultural



Fig. 243

*Amélia Rey Colaço na peça
"Castro" / C^a Rey Colaço
Robles Monteiro / Adro do
Mosteiro de Alcobaça
Autor desconhecido, 1935
Fotografia, 36,5 x 16,0 cm
Inv. MNT 78786 | Museu
Nacional do Teatro e da
Dança, Lisboa
© Divisão de Divulgação e
Formação - Instituto
Português de Museus*



Fig. 244

Inês de Castro

Jaime Martins Barata, 1945

© www.roquegameiro.org - A Tribo dos pincéis



Figs. 245-246

Inês de Castro / Pedro il Crudele

Cartazes, autor desconhecido

© www.filmaffinity.com





Figs. 247-248

Fotogramas do filme *Inês de Castro*

© www.youtube.com



Fig. 249

"La Fontaine des Amours" de Roger Lion
(France)

Autor desconhecido, 1924

Fotografia, 26,0 x 18,0 cm

Inv. 0602t00021 |

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine,

Charenton-le-Pont

© Réunion des Musées



Fig. 250

“Arrancam das espadas de aço fino...”

José Lima de Freitas, 1956

Ilustração d’*Os Lusíadas* de Camões, ed. Realizações Artis, 1957

Colecção J. Brito, Lisboa

© Durand, 1987, p. 86

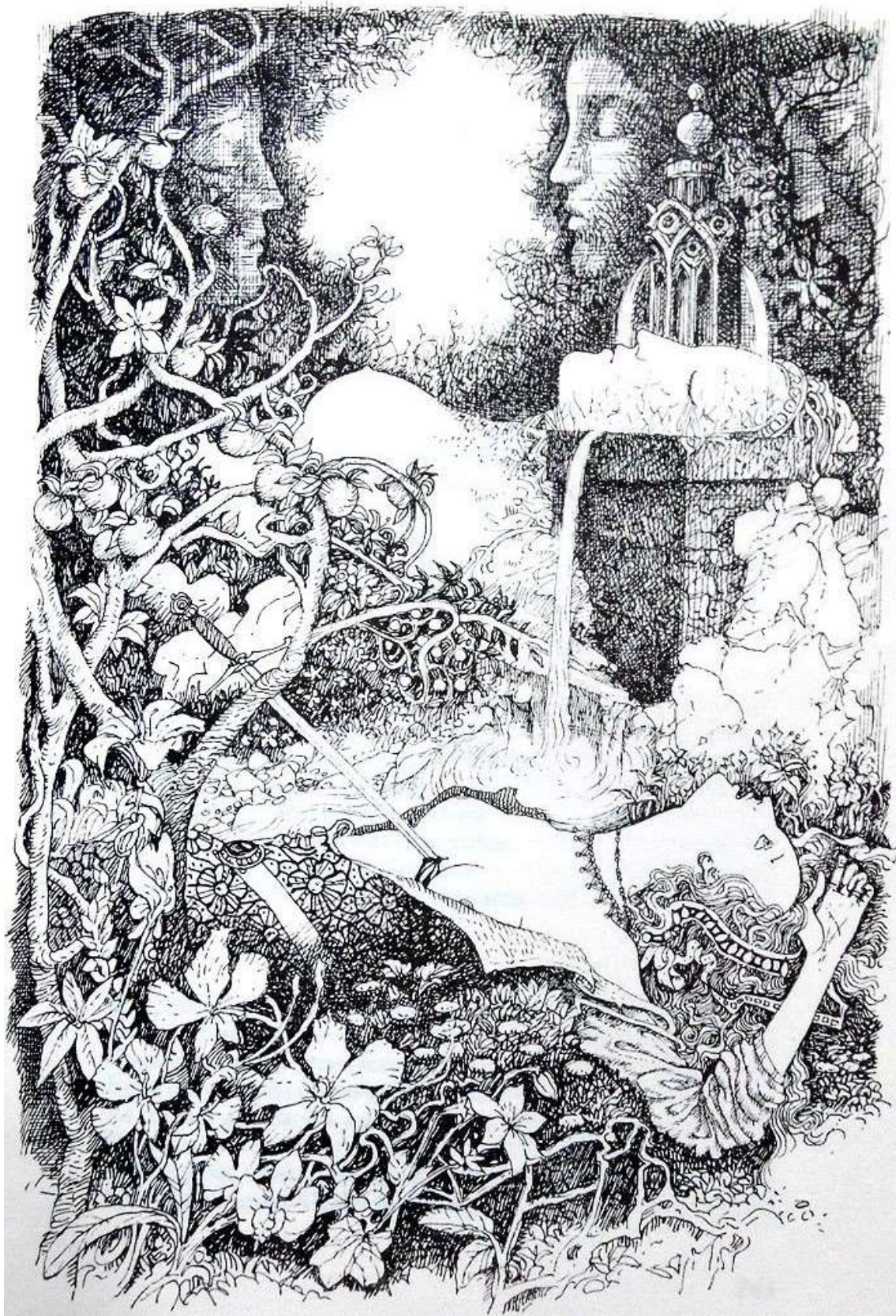


Fig. 251

"As filhas do Mondego a morte escura..."

José Lima de Freitas, 1972

Ilustração d'*Os Lusíadas* de Camões, ed. Círculo de Leitores, 1972

© Durand, 1987, p. 85



Fig. 252

Dafne em Eva Mistica

Ernst Fuchs, 1969

Água-forte sobre papel, 67,0 x 50,5 cm

© Gilden's Arts

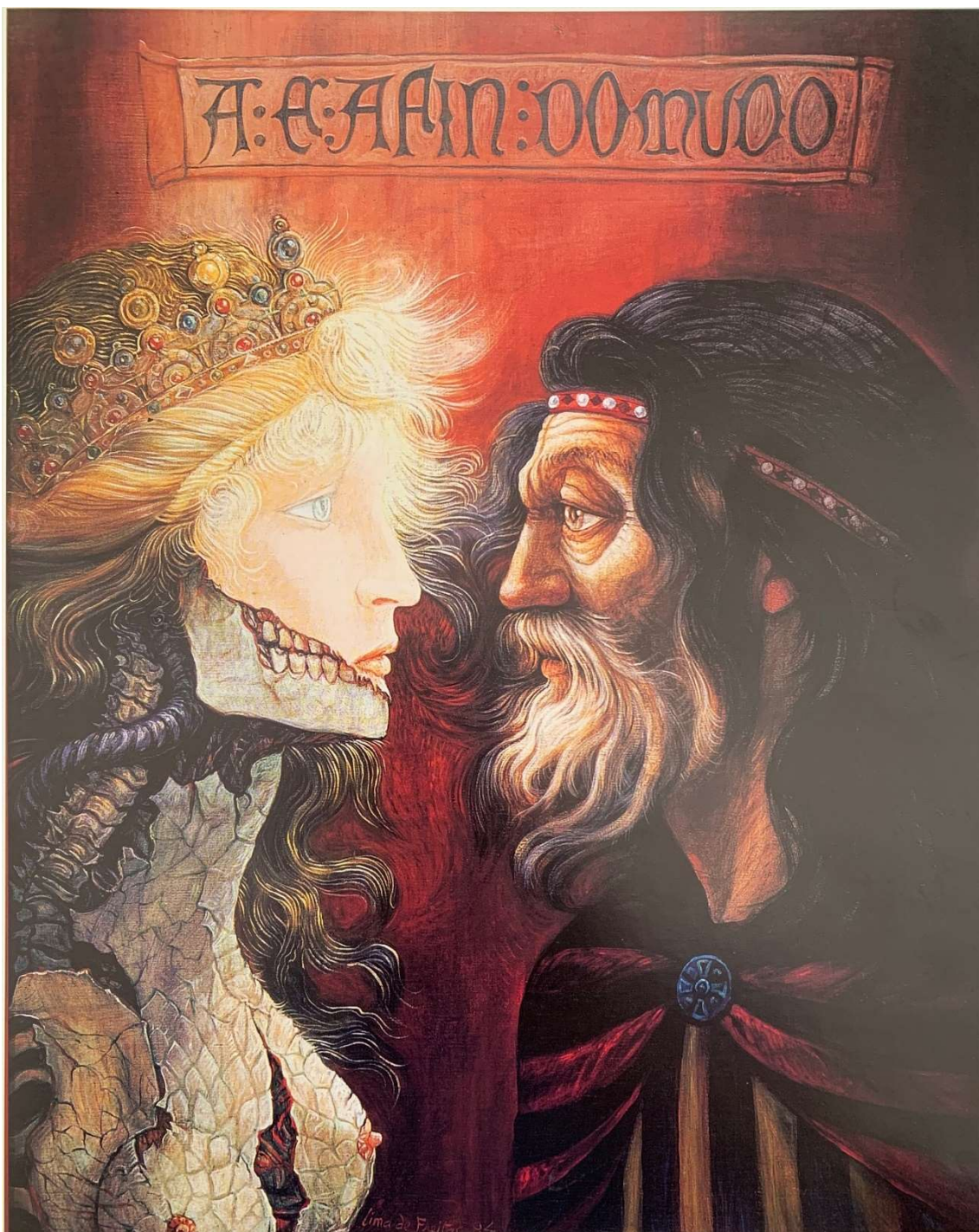


Fig. 253

"Até a fin do mundo"

José Lima de Freitas, 1984

Acrílico sobre tela

© Quadros, 1998, p. 149



Fig. 254
Pedro e Inês
 José Lima de Freitas,
 1986
 Acrílico sobre tela



Fig. 255
Liebespaar
 Wolfgang Hutter, 1982
 Água-forte, 20 x 20 cm
 © Artnet.com



Fig. 256
Depois de morta foi rainha
José Lima de Freitas, 1987
Acrílico sobre tela
© Quadros, 1998, p. 151



Fig. 257

Dona Inês de Castro

António Costa Pinheiro, 1966

Óleo sobre tela, 170 x 135 cm

Centro de Arte Moderna Manuel de Brito

© www.costa-pinheiro.de



Fig. 258

Inês de Castro

José de Guimarães, 1986

Tinta acrílica sobre pasta de papel, 230 x 90 x 30 cm

Col. Secretaria de Estado da Cultura, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto
© Fundação de Serralves



Fig. 259

Inês de Castro

José de Guimarães, 1986

Tinta acrílica sobre pasta de papel

Museu Nacional de Arte Contemporânea – MNAC, Lisboa

© Pedro Ribeiro Simões